Publikationen

International Musical Society

Publikationen

der

Internationalen Musikgesellschaft

Beihefte

Zweite Folge

Heft I

Einstein, Alfred, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert

LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1905

Zur

deutschen Literatur für Viola da Gamba

im 16. und 17. Jahrhundert

von

ALFRED EINSTEIN
Dr. phil.

LEIPZIG
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1905

Vorrede.

Von der Viola da Gamba hat im Zusammenhang gehandelt W. J. v. Wasielewski, der als Einleitung zu seiner Schrift »Das Violoncell und seine Geschichte« eine Geschichte der Viola da Gamba zu geben versucht hat. Daneben liegen über das Instrument und seine Spieler in Musik-Zeitschriften einige Aufsätze vor, für den gänzlich Ununterrichteten mit mehr oder weniger Nutzen zu lesen.

Der Standpunkt dieser Arbeit ist im Titel angedeutet. Die Lückenhaftigkeit des ohnehin geringen Materials erlaubte nicht, an eine Geschichte des Gambenspiels zu denken. Überall ist von den erhaltenen Werken ausgegangen; Erörterungen, die in einer fortlaufenden Darstellung eine andere Stelle hätten finden müssen, sind einbezogen in die Besprechung der Werke, wo es sich zuerst notwendig macht, sie anzustellen. Die Begründung der zeitlichen Abgrenzung der Untersuchung ergibt sich aus der Arbeit selbst.

Für die reiche Unterstützung, die diese Arbeit gefunden hat, sage ich meinen ergebenen Dank; vor allen bin ich verpflichtet der Verwaltung und den Beamten der Kgl. Universitäts-Bibliothek zu München, die der Hydra meiner Wünsche unermüdlich die Köpfe abhieben; sodann der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek ebenda; der Kgl. Bibliothek Berlin (Herrn Oberbibliothekar Dr. A. Kopfermann); der Kgl. Hausbibliothek Berlin (Herrn Dr. Krieger); der Bibliothek des Conservatoire Royale zu Brüssel (Herrn A. Wotquenne); endlich all den Herren, die auf verschiedene Anfragen mir freundliche Antwort zukommen ließen. Mein besonderer Dank aber gebührt der ermutigenden Teilnahme, die mein verehrter Lehrer, Herr Prof. Adolf Sandberger, dem diese Untersuchung die Anregung verdankt; Herr Oberförster G. Bünte in Berlin, und Herr Kammermusiker Johannes Klingenberg in Braunschweig an meiner Arbeit genommen haben.

Inhalt.

Einleitung.

Unter Viola da Gamba verstehen wir ein Bogeninstrument mit Lautengriffbrett, d. h. mit einem Griffbrett, worauf Bünde im Abstand von Halbton zu Halbton angeordnet sind.

Die Laute war im Laufe des 15. Jahrhunderts zum beherrschenden Instrument geworden: eine Erscheinung, die im tiefsten Grunde auf die auch in der Musik beginnende Bewegung der Renaissance und ihren leidenschaftlichen Drang nach Entfaltung des individuellen Lebens zurückzuführen ist. Diese Bewegung riß auch die Streichinstrumente, die gerade am Ausgang des Mittelalters im allgemeinen ein verachtetes und dunkles Dasein in den Händen der fahrenden Leute geführt hatten, an die Oberfläche des vornehmeren Musiktreibens: die Viole (Groß-Geige), wie sie am Anfang des 16. Jahrhunderts bei Virdung, Judenkunig, Agricola, Gerle erscheint, ist nicht unmittelbar aus den Instrumenten der Fiedler und Spielleute, der Jongleurs und Menestrels hervorgegangen, sondern hat den Umweg über die Laute gemacht; das naturalistisch gespielte Volksinstrument ist damit, wie die Laute selbst, appartementsmäßig geworden, um einen Ausdruck Kiesewetter's für einen ähnlichen Vorgang zu gebrauchen. Nur in diesem modifizierten Sinne scheint uns die Behauptung [1]), daß die Viole, der Pardessus de Viole, die Viola da Gamba, das Violoncello und der Kontrabaß von der mittelalterlichen »rote à manche libre« abstamme, richtig zu sein: auf die Beschaffenheit des Griffbretts kam es eben an.

So viele Gründe dagegen sprechen, daß man vor dem Ausgang des 15. Jahrhunderts Streichinstrumente mit in Halbtonschritten angeordneten Bünden gebrauchte [2]), so viele sprechen dafür, daß die Übertragung des Lautengriffbretts auf die Viole, welche jene charakteristische Rangver-

---

1) Kastner, Les Danses des Morts. Paris 1852, S. 242.

2) Die Geschichte der mittelalterlichen Musikinstrumente ist, trotz mancher Anläufe, noch immer so weit nicht vorgeschritten, daß man es wagen könnte, aus dem Gegebenen sichere Schlüsse zu ziehen. Über die Streichinstrumente des frühen Mittelalters steht uns eine gediegene Studie von E. Buhle (»Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters« S. 9) in Aussicht.

änderung[1]) zur Folge hatte, wenigstens in Süddeutschland und Oberitalien[2]), nicht lange vor 1500 stattfand. Gerade am Ausgang des 15. Jahrhunderts hat sich die Laute endgültig der Polymelodik bemächtigt; der Einfluß ihrer Musik wird übermächtig[3]). So zeigt denn auch die Abbildung der Groß-Geige bei Virdung (1511), wie sklavisch sich der Geigenmacher noch an das Vorbild der Laute gehalten hat. Die Decke des Instruments ist flach und liegt mit dem Griffbrett in einer Ebene, sogar die Klangsaiten der fünfchörigen Laute — man zählt neun Saiten — scheinen beibehalten. Große Seiteneinschnitte sind gemacht, damit der Spieler die Geige fest mit den Knieen fassen könne; die auffallenden und unschönen Einschnitte am Halsansatz aber sind nur damit zu erklären, daß man Raum gewinnen wollte für den siebenten Lautenbund, der auf andere Weise um den Hals nicht zu legen war: eine Verlängerung des Halses selbst ließ die geringe Haltbarkeit der Saiten nicht zu. Diese seltsamen Einschnitte sind an all den Instrumenten zu sehen, denen ein besonders aufgesetztes Griffbrett fehlt: eines noch bei Mersenne, De instr. harm. Lib. I, S. 45, zu dessen Zeit man eingelegte Metallbünde doch längst kannte.

Die Berechtigung aber, von einer Übertragung zu reden, gibt die Tatsache, daß diese Übertragung eben eine willkürliche war, keine aus der Notwendigkeit erwachsene. Die Lautenstimmung, hervorgegangen aus dem »Bedürfnis nach akkordlichem Musizieren«[4]), hatte vorläufig auf einem Streichinstrument nicht den kleinsten Nutzen; eine Stimmung durchgehends in Quarten, wie sie später in der Tat häufig begegnet, ist für alle Glieder der Groß-Geigenfamilie denkbar. Auch die Saitenzahl, fünf oder sechs bei Gerle, war wie die Zahl der Bünde ein unnötiger

1) Man vgl. noch die Bemerkung G. B. Rossi's, Organo de Cantori, Vened. 1618, S. 1: »stromenti . . . che . . si concede par la perfetione de l'huomo nobilmente nato, quelli, che da se stesso senza bisogno d'altri può passar l'otio virtuosamente, come son Leuti, Gravicembali, Viole e simili«. Zitat nach Ambros III. 36. Anm. 3.

2) Vielleicht hat man in Spanien, wo man schon vor der Mitte des 14. Jahrhunderts die vihuela de peñola von der vihuela de arco unterschied (vgl. C. Engel, Researches into the early history of the Violin Family, 1883, S. 121 f.; Ambros II. 258), die Spiel- und Stilgesetze der Laute lange vor 1500 auf Streichinstrumente angewandt. Dann läge der Behauptung Vincenzo Galilei's (Dialogo della Musica 1581, S. 147, zitiert nach Rühlmann, Geschichte der Bogeninstrumente S. 151), die Viole sei hergekommen von Neapel, wo durch die aragonesische Herrschaft »sich am frühesten vollzog, was erst hundert Jahre später im übrigen Italien überhandnahm: die teilweise Hispanisierung des Lebens«, eine Wahrheit zugrunde.

3) O. Körte, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts S. 78. — R. Schwartz, Die Frottole im 15. Jahrhundert, Vierteljahrsschrift f. M. W. II. S. 463 ff.

4) O. Fleischer, Vierteljahrsschrift f. M. W. II. S. 504.

Aufwand, trotz seiner Versicherung: »derselben macht man gewônlich siben auff ein Geygen / bedarff doch gleichwol auff dem Baß nur fünff / aber auff den andern stymmen Discant / Alt vnd Tenor muß mans all siben haben«: niemals wurde beim Zusammen-Musizieren der ganze Tonumfang des Instruments ausgenutzt. Dazu kommt, daß man die Homöousie der Laute und Viole auch damals sehr wohl begriff, ja sie hie und da sogar betonte. Virdung stellt die Abbildungen von Laute, Quintern und Groß-Geige auf einem Blatte zusammen, während die Klein-Geige in die wenig ehrenvolle Gesellschaft des Trumscheits verwiesen wird, eben weil ihr wie diesem die Bünde fehlen. Johannes Cocleus im Tetrachordum Musices (1516) handelt Laute und Geige nacheinander ab und hebt die Verschiedenheiten der beiden Instrumente im einzelnen hervor[1]; die Berechtigung, sie zu vergleichen, gilt ihm als von selbst verständlich. In Judenkunigs Werk (1523) gelten die für die Laute aufgestellten Regeln stillschweigend auch für die Gambe. Lanfranco (1533) sagt: Weil zwischen Violone und Laute ein anderer Unterschied nicht sei, als daß die Laute Klangsaiten aufweise, welche jenem fehlen, so brauche er lediglich von der Zusammenstimmung mehrerer Violen zu sprechen, nachdem er die Laute abgehandelt[2].

Wer aber die Übertragung des Lautenkragens auf die Viole vorgenommen hat, dies ist freilich mit Bestimmtheit nicht zu sagen. Man nannte in Deutschland die Groß-Geige auch Wälsche Geige (Agricola), glaubte sie also aus Italien empfangen zu haben. Die Vermutung ist nicht zu unterdrücken, daß es Giovanni Kerlino (zu deutsch Hans Gerle?) in Brescia gewesen ist, der unter den ersten solche Violen gebaut hat. Denn die Markgräfin Isabella von Mantua läßt sich von ihm im Jahre 1495 einige viole anfertigen und durch den Lautenspieler Gio. Angelo Testagrossa prüfen[3]: solche Tonwerkzeuge müssen damals wohl etwas Neues gewesen sein, und gerade ein Lautenist konnte sich auf ihre Spielart verstehen.

1) »Viella ventrem habet / nec tam tumidum [quam testudo]: nec tam latum / nec collum tam longum / nec tot chordas. Nec digitis tangitur dextræ manus: vt testudo. sed arcu quodam chordæ vertuntur sicque tinnitum aedunt, reguntur autem tactu levæ manus digitorum sicut lutinarum chordæ. Dicitur teutonice eyn Geigen.« Tetr. Mus. Joannis Coclei, cap. X.

2) »Ma poscia, che dal Violone al Liuto altra differenza non ui e: se non chel Liuto ha le chorde geminate: & il Violone semplici (per il che la medesima accordatura in questo ad uno ad uno si fa: che si fa in quello) della acchordatura di piu Violoni insieme solamente ragioneremo«. Scintille di Musica, S. 142.

3) E. Vogel, Vierteljahrsschrift f. M. W. IV. 523 nach Stef. Davari, La Musica a Mantova 1884. S. 16.

I.

Ein Nürnberger Lautenmacher, Glied der Gerle'schen Familie, unternahm es auch zuerst [1]), das neue Instrument mit Spielstücken zu versorgen; und ähnlich, wie es selber im Gegensatz zu den Instrumenten des Volks geschaffen war, knüpft auch die Literatur dafür nicht an die volkstümliche Tanzmusik an, sondern an die gleichzeitige Hausmusik der vornehmeren Kreise, vorzüglich an das weltliche Lied [2]).

Musica Teusch / auf die Instrument der grossen vnnd kleinen Geygen / auch Lautten / welcher maßen die mit grundt vnd art jrer Composicion auß dem gesang in die Tabulatur zu ordnen vnd zu setzen ist / sampt verborgener applicacion vnd kunst / Darynen ein liebhaber vñ anfenger berűrter Instrument so dar zu lust vnd neygung tregt / on ein sonderlichē Meister mensűrlich durch tegliche vbung leichtlich begreiffen vnd lernen mag / vormals im Truck nye vnd ytzo durch Hans Gerle Lutinist Zu Nurenberg außgangen. 1532.

(Die zweite Ausgabe von 1537 gleichen Titels und Inhalts. Dritte Ausgabe:)

Musica vnd Tabulatur / auff die Instrumēt der kleinen vnd grossen Geygen / auch Lautten / Welcher massen die mit grundt vnd art jrer composition / aus dem gesang in die Tabulatur zu ordnen vnd zu setzen ist / sambt verborgner Application vnnd Kunst / darin ein ytlicher liebhaber vnd anfenger berűrter Instrument so darzu naigung dregt an ein sunderlichen Meyster mensurlich durch Tegliche vbung leychtlich kumen kan / Von newem Corrigirt vnd durch auß gebessert / Durch Hansen Gerle Lautten macher zu Nűrnberg. Im M.D.XXXX vj. Jar.

Immerhin enthält das Werk in der ersten Ausgabe einen sehr altertümlichen Springtanz, »die Gugel«; dann den aus Wasielewski bekannten Kanon, endlich 28 Übertragungen von Vokalstücken. Wir finden also schon in ihm den ganzen Grund bestellt, dessen die junge mehrstimmige Instrumentalmusik sich bemächtigen konnte; auf dessen verschiedenen

---

1) Seine Bemerkung: »wiwol in etlichen Jaren hin vnd wider dergleichen musica auff Lautten vnd Geygen gemacht sindt außgangen / vnd der selben zum teyl künstlich vnd wol gestelt gewesen / befind jch doch nit so vil jch der selben gelesen hab / sich der anfahent schuler gebrauchen oder bessern möcht« kann sich, was Geygen betrifft, wohl nur auf Attaingnant's Drucke beziehen, deren Inhalt, als in Mensuralnoten gedruckt, dem Anfänger verschlossen war.

2) Über Gerle's Geigenstücke vgl. man: S. W. Dehn »Caecilia« Bd. XXV. 1846 S. 176ff. — Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert S. 65f. und Beilage Nr. 19 u. a.

Teilen die Saat in der Folgezeit verschieden schnell aufging, und auf dem durch Kreuzungen die wunderlichsten und wundervollsten Gebilde erblühten. Die Gugel repräsentiert die Tanzmusik: allgemeiner gesagt die homophone Instrumentalmusik, welche lange Zeit in die Kunstmusik nur unter der Bedingung vielfacher Modifikationen Eingang fand: in der deutschen Suite steckt man sie in ein kunstvoll-kontrapunktisches Gewand, in der Instrumentalkanzon verliert sie ihre rhythmischen Merkmale, bis sie, gespeist aus den reichen Quellen der Volkskraft, am Ende sich stärker erweist als all ihre bürgerlichen und aristokratischen Gönner. Der gar nicht ungeschickte Kanon weist zurück auf seine Schwesterform in der Vokalmusik, die Motette, welche auch in Italien das Vorbild abgab für die prinzipiell polyphon gestaltete Kunstform der Instrumentalmusik, das Ricercar. Wie aber die Übertragungen von weltlichen (und geistlichen) Liedern der Zahl nach überwiegen, so überwiegen sie auch nach ihrer vorläufigen Bedeutung für die Entwicklung der Instrumentalmusik über Tanzmusik und Ricercar, so untergeordnet dieser Kunstzweig erscheinen mag.

Von den 28 Arrangements für Groß-Geige[1]) sind 24 mit ihren Vorlagen verglichen. Ich lasse die Tabelle folgen:

1532/37/46 »Ich klag den tag.« Forster I. Nr. XXXIII und an andern Orten. Thomas Stoltzer.

1532/37 »Eym freylein sprach ich freuntlich zu.«

»Pacientia.« Forster I. Nr. CIIII. Ludwig Senfl.

»Mein fleiß vnd müe.« Forster I. Nr. CV. eine Quart höher. Ludwig Senfl.

»Mein selbs bin ich nit meer.« Forster III. Nr. XXI. eine Quart höher. Ludwig Senfl.

»Ach herre Gott wie syndt meiner feyndt so vil. Psalm iij.«

»Auff erdt lebt nit eyn schöner weyb[2]).«

»Entlaubet ist der walde.« Forster I. Nr. LXI. eine Quart höher. Thomas Stoltzer. Gerle's Arrangement und Forster's Vorlage mitgeteilt von S. W. Dehn a. a. O., Beilage; Dehn setzt Gerle's Stück wieder eine Quart höher.

»Von edler art.« Forster I. Nr. XXXV. Georg Schönfelder.

»Trostlicher lieb.« Oeglin Nr. VIII. Paul Hoffhaymer. (Eitner's Neuausgabe S. 15.)

1546 »Ich schwing mein Horn.« Ott Nr. LVII. eine Quart höher. L. Senfl. (Eitner's Neuausgabe S. 153.)

---

1) Die vier Stücke für Klein-Geigen:

1532/37 »Mag ich gunst han.« Forster I. Nr. LII. Sine autore.

»Ein Maydt die sagt mir zu.« Schöffer's Liederbuch 1513. fo. 4. Malchinger.

1546 »Es ligt ein Hauß im Oberlandt.« Ott Nr. VIII. Oswald Reytter. (Eitner's Neuausgabe S. 29.)

»Artlich vnd schön.« Forster I. Nr. XXIII. Casparus Bohemus.

2) Nach Eitner, Bibliographie S. 299 steht das Lied sine autore bei Arnt von Aych 1519 c. fo. 57. Ich konnte nicht vergleichen.

1546 »Viurai ie.« Attaingnant, Trente et sept chansons musicales . . . 1531 fo. VII. Claudin (Sermisy). Eitner's Bibliographie 1531.

»Hors de plaisir.« Moderne, Parangon des chansons, second liure . . . 1538 fo. 23. Richafort. Eitner 1538m.

»Licite.« Moderne, Parangon des chansons, second liure . . . 1538 fo. 19. G. de la Mœulle. Eitner 1538m.

»O Herr jch rueff dein namen an.« Ott Nr. XXVII. eine Quart höher. L. Senfl. (Eitner's Neuausgabe S. 72.)

»Sur tous regres.« Ott Nr. LXXVIII. Jean Richafort. (Eitner's Neuausgabe. S. 213.)

»Dont vient zela.« Attaingnant, Trente et sept chansons musicales . . . fo. IIII. eine Quart höher. Claudin. Eitner 1531.

»L'heur et malheur.« Attaingnant, Quart liure contenant XXiij. Chansons . . . fo. VIII. Pierre de Villiers. Eitner 1539v.

»Ce fut amour.« Attaingnant, Trente et quatre chansons musicales . . . fo. VIII. sine autore. Eitner 1529f. Nach Moderne. Parangon . . livre 2 fo. 13 von Passereau.

»Si par sofrir.« Attaingnant. Trente et vne chansons musicales . . . fo. III. Jean Courtois. Eitner 1534p.

»Jay faict pour vous.« Attaingnant, Vingt et neuf chansons musicales . . . fo. XI. Claudin. Eitner 1530b.

»Si Jay pour vous.« Attaingnant, Trente et sept chansons musicales . . fo. XI. Claudin. Eitner 1531.

»Amissofre.« (Attaingnant, Trente chansons musicales . . . fo. X. sine autore. Eitner 1529c.)

»Damour me plains.« Attaingnant, Sixiesme liure contenant XXVII chansons musicales . . . fo. IX. Rogier. Eitner 1539X. (Neugedruckt in den Publ. der Gesellschaft für Musikforschung Bd. XXIII. Nr. 49, S. 101.)

»Ein gut geselle.«

»Ich habs gewagt.« Forster I. Nr. XVI. sine autore.

»Elßlein liebes Elselein.« Schöffer-Apiarius 1536 Nr. IX. Ludwig Senfl.

»Ich het mir ein Endlein für genommen.« Ott Nr. XXII. Ludwig Senfl. (Eitner's Neuausgabe S. 63.)

Gerle's Übertragungen sind im wesentlichen getreu; abgesehen davon aber, daß er bei der Auswahl der für seine Zwecke geeigneten Vokalwerke viel feinen Sinn bewies (wovon später), hat er im einzelnen an seinen Vorlagen Veränderungen vorgenommen, die bezeugen, daß er sich der eigentümlichen Bedürfnisse und Gesetze der Instrumentalmusik sehr wohl bewußt war. Bindungen über den Takt sind aufgelöst, dagegen kleinere Notenwerte innerhalb des Taktes, die der Text zerschnitten hatte, zusammengezogen, im Gegensatz zur Arrangierpraxis der Lautenisten und des Lautenisten Gerle selber, der gerne größere Notenwerte in kleinere zerlegt, wenn er nicht koloriert. Daher machen Gerle's Übertragungen einen völlig andern Eindruck als ihre Vorlagen; es sind daraus, wenn nicht rhythmisch belebte, so doch rhythmisch entschiedene Instrumental-

stücke geworden. Um aber die Gliederung der Tonsätze so klar als möglich hervortreten zu lassen, erlaubt sich Gerle an einigen Stellen bedeutendere Änderungen: er verkürzt die in den Vorlagen vorhandenen, die einzelnen (den Verszeilen entsprechenden) Absätze verbindenden Haltetöne einer Stimme, und gibt ihr dieselbe Pause, wie sie in den übrigen Stimmen gesetzt ist (»Ce fut amour« Takt 17; »Dont vient zela« Takt 16. 31. 36): wenn der Vokalkomponist die Unterbrechung des Tonflusses ängstlich vermied, so betont Gerle durch seine Änderung absichtlich stark die Gliederung des Stückes. Eine Chanson aber, »Amissofre«, fordert hier unsere besondere Aufmerksamkeit. Sie hat in der oben angegebenen Quelle als Text eine Strophe von vier, abba reimenden Zeilen, und die Komposition folgt durch die Form des da Capo dieser Anordnung der Verszeilen, d. h. die letzte Zeile kommt im Cantus auf die Melodie der ersten zurück, während die Unterstimmen sich abweichend gestalten. Die erste Verszeile (»Amy souffrez que ie vous ayme«) erfährt eine höchst feinsinnige Vertonung: zaghaft, die Durtonart der Chanson (lydisch) noch verhüllend, setzen Alt und Sopran nacheinander ein, der Tenor folgt mit dem Baß stockend nach: erst mit dem Zeilenende, das mit der Kadenz zusammenfällt, bricht die verhaltene Empfindung in ihrer ganzen Glut durch, stellt sich die Tonart entschieden fest. Die Tongruppe auf die beiden folgenden Zeilen bildet einen innig verschlungenen Mittelteil, an den ebenso innig eine Schlußbestätigung auf die Wiederholung der letzten Worte (»que votre cœur«) sich anschließt, die, indem sie das Anfangsmotiv benutzt, unvermerkt und sinnvoll in die Melodie des Anfangs zurückleitet.

Dieses Tonstück steht bei Gerle in einer Fassung, die nur die Gliederung im ganzen beibehält, von der Melodie nur die Spitzen und Senkungen wahrt, da und dort verändernd; die Unterstimmen auf ihre Weise bildet, die Tonart gleich am Anfang bestimmt hinstellt, die Schlußfälle aufs kräftigste heraushebt. Da die Stimmen am Anfang und beim da Capo alle zugleich einsetzen, mußte auch die kleine Schlußbestätigung durch Pause in allen Stimmen isoliert werden; auf die Veränderung der Unterstimmen bei der Wiederholung der Melodie ist nicht eingegangen. Der feinsinnige Komponist der Chanson wurde auf die musikalische Form der Rundstrophe durch Inhalt und äußere Form seines Textes geführt, aber eben durch sie auch darauf, sie sorgsam wieder zu verschleiern: der Bearbeiter, den Forderungen der Instrumentalmusik folgend, reißt ihr die polyphone Verkleidung ab, von der sie vorher fast ganz verhüllt war. Dieser Bearbeiter war nicht Gerle selber; ist mir auch die Chanson in ihrer neuen Fassung gedruckt nicht vorgekommen, so findet sie sich doch in Mus. Ms. 1516 der kgl. Hof- und Staatsbibl. München Nr. 16, und ihre Anziehungskraft erhellt aus dem

zweistimmigen Arrangement des Antonio Gardano[1]). Die Stimmen liegen in der Vorlage sehr enge beisammen, und es geht nicht ab ohne empfindliche Härten: man könnte glauben, daß die Umarbeitung die schöne Melodie retten wollte und im übrigen vereinfachte, wo es anging. Aber diese Art der Umbildung von Vokalwerken zu Tanzformen war um die Mitte des 16. Jahrhunderts keine Ausnahme: später freilich dringt der Geist der Tanzmusik mit Macht in die weltliche Vokalmusik ein und überhebt die Instrumentisten der Arrangements. Aber auch jetzt schon bedarf Clement Jannequin's Chanson »Il estoit une fillette« nur leichter Veränderungen, um als Ronde in Tielman Susato's Tänzesammlung 1551 Eingang zu finden; aus Claudin's Chanson »Dont vient zela«, die Gerle noch in enger Anlehnung an das vokale Vorbild bringt, wird bei Susato eine reizende Bergerette; die Chanson des ernsthaften Courtois »Si par souffrir«, ebenfalls bei Gerle, formt Susato in eine Pavane um: dabei sind ganze Partikel unverändert herübergenommen, wie der reiche und schöne Schluß der Chanson, sonst aber ist aufs freieste mit der Melodie geschaltet: Glieder werden ausgestoßen, andere nach Bedürfnis wiederholt; des polyphonen Wesens wird der Tonsatz gänzlich entkleidet, das Ergebnis ist die tanzgerechte Pavane[2]). Ebenso müssen tiefer eingreifende Veränderungen erleiden des ehrwürdigen Josquin Chanson »Mille Regretz«, um als Pavane, und des Passereau Chanson »Pourquoy donc«, um als Ronde bei Susato[3]), als Branle bei Phalèse 1583 wieder geboren zu werden, während drei Chansons des Sandrin »Ce qui m'est deu« »Mais pour quoy« »Puisque vivre en servitude« sich ohne Mühe in Gaillarden verwandeln (Phalèse's Tänzesammlungen 1571 und 1583)[4]).

1) Il primo libro de Canzoni Francese à Due Voci. Die Sopranmelodie (!) abgesehen von einigen Fiorituren, getreu beibehalten, erhält eine geschickt imitierende Tenor-Gegenstimme, deren Erfindung Gardano gar wohl berechtigte, seinen Namen über das Arrangement zu setzen. Wir haben in den Bearbeitungen dieser Melodie Beispiele, mit welch feinem Stilgefühl das Cinquecento den Forderungen verschiedenartig bedingter Formen gerecht wurde.

2) Neugedruckt Monatshefte f. Musikgesch. VII. Beilage S. 95.

3) Neugedruckt Monatshefte f. Musikgesch. VII. Beilage S. 89 f.

4) Mit alledem ist nicht gesagt, daß die Lieder Umformungen erlitten, um als bloße Tanzmusik zu dienen: darüber, daß Tänze als Kammermusik gebraucht wurden, belehrt uns Widmung und Vorrede der Tänzesammlung der Brüder Paulus und Bartholomaeus Hesse, Breslau 1555: ». . . mancherley schöne Composition / auff Spanische / Welsche / Englische / vnd Frantzösische art / Welche ob sie schon alle zu anreitzung der selben art schöne künstlichen tentzen / mügen gebraucht werden / Doch ohne das so artlich gesetzt / das sie vor teutscher Composition / auch allen andern nationen / auff allen instrumenten gantz lieblich vñ freundlich zu hören sein« »Auch sindt solche stück von vns nit allein zum tantzen vermaint / Sonder wegen jhrer frembden lieblichen vnnd aller Nation annemblichen art / vor vnserer landtsgebrauch vnd Compositionen . . . vermerckt zu seinem Götlichen lob vnd ehren / nachmals zu aufflösung vnd erquickung vieler Gotseliger vnd fromer / doch etlicher massen beladener vnd betrübter gemüter.«

In Italien legt Gorzanis ein Volkslied »La cara Cosa« einer Variationensuite, aus Passo e mezzo, Padoano und Saltarello bestehend, zugrunde[1]; aus der »bataille« des Jannequin nimmt Marc Antonio del Pifaro ein paar Motive, um daraus eine »Chiarenzana« zu bilden, nachdem Francesco Milanese das ganze große Stück getreu auf die Laute übertragen[2]. Man besaß eben keine vokale Kunstform, deren ohnehin instrumentaler Charakter jede Bearbeitung unnötig gemacht hätte. Der musikalische Gehalt der Frottole war zu gering, die Form, obgleich symmetrisch, zu eintönig, um ohne das Salz der Worte noch zu schmecken; zudem war die Gattung schon beim Erscheinen der ersten Ausgabe von Gerle's Werk dem Tode nahe, das Madrigal und die Vilanelle im Begriff, ihre Erbschaft zu teilen. Die Form des Madrigals war allzu dehnbar und, weil durch den Wortausdruck bis ins einzelnste bestimmt, zu subjektiv; in der Vilanelle aber bildeten Text und Musik in anderem Sinne ein untrennbares Ganze: jeder Faktor hob den andern in seiner Wirkung, der eine erklärte die drollige Besonderheit des andern. Hier hielt die französische Chanson gerade die richtige Mitte: immer, so mannigfaltige Formen der Name deckt, weist sie natürliche Gliederung auf, welche die Instrumentalmusik nur zu betonen brauchte; daneben aber war ihr melodischer Gehalt stark genug, um noch bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts die Tonsetzer zu rein instrumentalen Gebilden anzuregen, sei es, daß sie eine Chanson wörtlich übertrugen und sie nur durch reichliches Kolorieren dem Reich des Instrumentalen gewannen, sei es, daß sie ein oder mehrere Motive einer Chanson als Grundstoff einer polyphonen Form, der Fantasie oder des Ricercars, verwandten[3]. Gerle hat vielleicht dunkel die Entwicklungs-

1) Neugedruckt von O. Chilesotti, Riv. mus. ital. IX. 56f.

2) Chilesotti, a. a. O. S. 233f. Jannequin's Schlacht war überhaupt eine Fundgrube von Tänzemotiven; zwar gehen auf Pifaro's Chiarenzana ein »Pass'e mezzo sopra la battaglia« des J. C. Barbetta (1569) und die »Pavane la bataille« des Susato (1551) zurück, ferner die »Pavane sur la bataille« bei Phalèse (1571); aber die »Pavane de la Bataille« bei Phalèse (1583) benützt teilweise neue Motive, und hängt, wie de Barberis an den Passo e mezzo einen Saltarello (Chilesotti, a. a. O. S. 236), eine Gaillarde an die Pavane.

3) Es sei erlaubt, auf ein Werk Andrea Gabrieli's hinzuweisen, das Beispiele für beide Arten der Chansonbearbeitung enthält, und das der Aufmerksamkeit der Forschung bisher völlig entgangen ist: Canzoni alla francese et Ricercari Ariosi, tabulate per sonar sopra istromenti da tasti . . . Libro quinto. Venedig 1605. Darin einerseits herrliche Übertragungen von Orl. di Lasso's »Susanne un jour« »Frais & gaillard« des Clemens non Papa (nicht des Crequillon, wie es im Drucke heißt!), Jannequin's »Martin menoit«, Crequillon's »Orsus au coup« und Sermisy's »Pour ung plaisir«; auf der andern Seite neben vier »Ricercari Ariosi«, die ebenfalls auf Canzoni francese zurückgehen, ein »Ricercar sopra Martin menoit« »sopra Orsus au coup« »sopra Pour vng plaisir«. Die Bildung dieser Ricercari ist ganz eigentümlich. Der Aufbau der Chanson, die als Vorlage gedient hat, wird getreulich gewahrt; jedes (unkolorierte!) Motiv der Oberstimme, d. h. der jeweils höchsten Stimme, erfährt eine

fähigkeit der auf den Boden des Instrumentalen verpflanzten Chanson gefühlt, wenn er neben den beliebtesten deutschen weltlichen Liedern in die vermehrte Auflage seines Buches zumeist »Frantzösche Lieder« aufgenommen hat, und am Madrigal vorüberging, das doch gerade damals zu seinen übrigen Reizen noch mit dem der Neuheit alle Welt bezauberte. Zwar hat Gerle nicht bloß die beliebtesten deutschen Lieder (beliebt zum Teil eben ihrer klaren Architektonik wegen) aufgenommen: — nicht fehlen durften Stoltzer's »ich klag den tag« »entlaubet ist der walde«; Hoffhaymer's »trostlicher lieb«; Schönfelder's »von edler art«; Senfl's »Mein selbs bin ich nit meer« »mein fleiß und müe« »Patientiam« »ich schell mein Horn« »das Elßlein«, und das Türkenlied, das sein gewaltiges Pathos auch in dieser Fassung ausströmt: Lieder, worin die Musik sich dem Strophenbau freilich aufs genaueste anschließt; wenn aber die einzelnen Verszeilen nicht allzu unregelmäßig, die Reimordnung keine allzu verwickelte ist, so kann sich eine musikalische Form ergeben, die auch für sich allein folgerichtige Entwicklung aufweist. Einzelne weniger bekannte Lieder aber sind offenbar nur um ihres instrumentalen Charakters willen gewählt: so könnte »eym freylein« als Allemande in einer der deutschen Tänzesammlungen um 1600 stehen; das Tonstück zeigt den typischen dreiteiligen Bau der Allemande: der erste Teil, in Vorder- und Nachsatz reizvoll gegliedert, moduliert (ebenfalls typisch) in die Dominant, und zwischen die beiden Perioden des Abgesangs brauchte man bloß das Wiederholungszeichen zu setzen, um die Treue des Typus zu vollenden. Von den Chansons aber sind einige völlig homophon und tanzmäßig, und unter den reicher polyphon gestalteten ist keine, die nicht

längere oder kürzere fugierende Durchführung: es sind Chanson-Paraphrasen, das genaue Gegenbild zur »Missa parodia«, der Paraphrase einer Motette. Ganz in der gleichen Art hatte A. Gabrieli schon vorher das Madrigal des Giaches de Ponte »Con lei foss'io« zum Grundstoff eines Ricercars gewählt (neugedr. bei Wasielewski a. a. O., Beispiel Nr. 24), worin er die zehn Motive des Madrigals auf ihre imitatorische Brauchbarkeit in geistreicher Art einer Prüfung unterwirft. Der Schöpfer aber der Form des »Ricercar Arioso«, einer Form, die trotz imitatorischer Durchbildung den liedhaften Aufbau beibehält, scheint Girolamo Cavazzoni zu sein, von dem uns in der letzten Zeit Luigi Torchi die Kenntnis zweier »Canzoni« vermittelt hat (L'arte musicale in Italia vol. III. S. 21 f.); deren eine auf eine Chanson von Passereau, die andere auf eine Chanson von Josquin zurückgeht. Es würde zu weit führen, hier auf das Verhältnis der instrumentalen Bearbeitung zum vokalen Vorbild einzugehen.

Nach dieser Exkursion ins Gebiet der Klaviermusik erlaube man mir, gleich eine zweite Frucht am Wege zu pflücken. Die beiden »Arie di Canzoni francese per sonar del primo & del ottavo tono« in der Orgeltabulatur des Jacob Paix 1583 sind Werke des Lehrers Monteverdi's, des Marc' Antonio Jngegnieri und stehen im 2. Buch seiner Madrigale 1579 fo. 20 und 21. Man sieht, wie eifrig man in Deutschland den Fortschritten der italienischen Instrumentalmusik hinterher war. Ritter's Bemerkungen (Zur Geschichte des Orgelspiels S. 106 und 130) modifizieren sich hienach.

durch Wiederholung der ersten oder letzten Tongruppe oder gar aller Abschnitte, durch Zurückkommen auf den Anfang[1]) eine klare Architektonik anstrebte: so blieb denn auch Giederung durch bloße Repetition eines Abschnitts lange Zeit das Merkmal der Canzon francese.

Die mehr oder weniger genaue Übertragung von geistlichen und weltlichen Vokalwerken auf Violen blieb in Deutschland in der Folgezeit im Schwange und wurde sicherlich fruchtbar für die Entwicklung einer selbständigen Instrumentalmusik. Die Belege dafür, welch große Rolle der Gambenchor nicht allein im Hause, sondern auch bei Festlichkeiten, welche die Musik zu verherrlichen hatte, spielte, sei es klangfärbend durch Verdoppelung der Singstimmen oder als Ersatz dafür, finden sich in jeder örtlichen Musikgeschichte; freilich diente der Gambenchor so wenig als die übrigen Instrumentalchöre der Verstärkung und Vertiefung des Ausdrucks, sondern nur zur Pracht und Abwechslung, wie eine ungebrochene Farbe neben andern. Wie nun diese Formen sich dem neuen Boden anpaßten, sich lokal und individuell veränderten, sich vermischten und ineinander aufgingen, davon gehört die Darstellung nicht in die Geschichte eines einzelnen Instruments, sondern in eine allgemeine Geschichte der Instrumentalmusik, die bei jeder einzelnen Form auf ihre Urform in der Vokalmusik zurückginge; denn die Instrumentalmusik vor 1600 hat kaum einen Fortgang innerhalb ihrer eigenen Grenzen: auf vokalem Gebiet stellen die Tonsetzer ihre formal-architektonischen Versuche an, von denen die Instrumentalmusik einzelne Absenker erhält, die, auf ihre Verwendbarkeit geprüft, bald verkümmern, bald kräftig Wurzel fassen. Es sind Formen, worin wie in ein Netz jedes Instrument die ihm eigene Figuration einwebt, die so, wie sie überliefert sind, wenig mehr darstellen als den Reif, der den Kranz der Komposition zwar zusammenhält, der aber unter dem Blumengewinde der Figuration fast völlig verschwand (Ambros). Diese Figuration war ein Werk des Augenblicks; durch lange Übung ihrer Improvisation bildet sich ein bestimmter Stil für jedes einzelne Instrument; ein jedes gewinnt nur ihm eigene technische Qualitäten, die am Ende verhindern, daß es, wie vordem üblich, mit einem unter dem gleichen Schlüssel notierten, über den gleichen Tonumfang verfügenden Instrument beliebig vertauscht werde (wozu Michael Praetorius im III. Teil des Syntagma, S. 152 ff. weitläuftige Anweisungen gibt). Der gebräuchliche Zusatz auf den Titeln von Vokal- und Instrumentalwerken »auf allerlei Art von Instrumenten zu gebrauchen« macht in den

1) Praetorius, Syntagma III, 17: »Der *Canzonen* seynd zweyerley: . . . 2. Seynd auch etliche ohne Text mit kurtzen Fugen / vnd artigen Fantasien vff 4. 5. 6. 8. &c. Stimmen *componirt*: Dahinten an die erste *Fuga* von fornen meistentheils *repetirt* vnd darmit beschlossen wird: Welche auch [ebenfalls] *Canzonen* vnd *Canzoni* genennet werden.«

deutschen Tänzesammlungen dem bestimmteren Verlangen Platz »insonderheit auff Violen« [1]), »insonderheit auf der Figoli Gamba und Figoli di braccia« [2]); und es ist nicht zufällig, daß diese Weisung sich gerade für Werke findet, worin Tänze auf englische Art oder Tonsätze englischer Meister vertreten sind: die Erklärung dafür wird sich später einstellen. Allmählich scheiden sich Arm- und Kniegeigen schärfer; es ist möglich, doch nicht wahrscheinlich, daß sich die deutsche Tänze- und Tanzsuitenmusik in der ersten Zeit der Gamben oder Violinen ausschließlich, chorisch bediente, wie es die englische Hausmusik noch lange tat, welche zwei Violinen nur unter der Bedingung der Verstärkung des Basses zuließ [3]): früh aber hat man die Ungleichwertigkeit der Diskantgambe gegenüber den tieferen Gliedern der Familie empfunden; Praetorius [4]) nennt als Grund, daß man die ursprünglichen Schlüssel für den Gambenchor (S. A. T. B. — Mezzos. A. T. B. — in genere transposito S. A. T. B.) lieber mit der Klaviatur des Posaunenchors (A. T. T. B.) vertausche, »Darumb daß die kleineste Säitten vff der Discant Viol de Gamba fast klein / vnd den andern gröbern Säiten vff den *Tenor*- oder *Baß Violen* nicht gleich stark gehöret werden: Vnd derowegen besser / daß man an stadt der *Discant Viol*, ein *Alt* [oder?] *Tenor Viol* neme / oder aber im *Discant* vff den gröbern Säiten meisten theils verbleibe«, während die Violinen auf der unbesponnenen »vntersten Säiten keine rechte *Harmoniam* von sich« gaben [5]). Daher bemächtigen sich die Violinen der Alt- und Sopranlage (man darf dies annehmen auch für Werke, die der Titel nur für »Violen« bestimmt, wie sie bis nach der Mitte des Jahrhunderts vorkommen). Wo der Generalbaß eindringt, in der deutschen Instrumentalmusik etwa seit 1620, verschwinden in dem Maße, als sich der Basso seguente in den Basso continuo umwandelt, die Mittelstimmen ohnehin; zur Unterstützung der den Continuo ausführenden Tasten- und Lauteninstrumente wird frühe das besser »durchschneidende« Violoncello der Gambe vorgezogen und durch den Kontrabaß verdoppelt. Wenn die Gambe von der Violinfamilie nicht völlig verdrängt wurde, sondern gerade in Deutschland nach der Mitte des 17. Jahrhunderts der Violine in Solo- und Triosonate ebenbürtig

1) 1604 Valentin Haußmann; 1605 Val. Colerus; 1607 Füllsack-Hildebrand; 1608 Melchior Franck, Chr. Demant usw. Aber schon 1544/45, im Sixiesme liure contenant trente et vne Chansons des T. Susato, heißt es in der Widmung: ». . . chansons a Cincq & a Six parties (conuenables & propices a iouer sur les Violes, & autres instrumentz musicales).«

2) 1616 Barth. Praetorius. Auch in Italien reicht die Unterscheidung von viole da gamba und viole da brazzo nicht weiter zurück als in die achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts.

3) Vgl. Tho. Mace, Musick's Monument, 1676 S. 246.

4) Synt. III. 157. 5) ebd. S. 155.

sich zur Seite stellt, ja die ihr eigentümliche Duosonate ad aequales (»à l'unisson«) ausbildet, so verdankt sie es der langen Pflege, die sie als Soloinstrument erfuhr: in dieser konnten all die technischen Qualitäten, die in ihr lagen, viel freier sich entfalten als beim Zusammenspiel. Ihr also müssen wir jetzt uns zuwenden, eine Verzahnung in der Darstellung offen lassend: ohne ihre Betrachtung ist die geschichtliche Würdigung nicht nur der Komposition für Gambe allein und für zwei Gamben, sondern auch der Stellung, welche die Gambe in der mehrstimmigen Kammermusik, vornehmlich der Triosonate für Violine, Gambe und Continuo, einnahm, unmöglich. Denn im Laufe des 17. Jahrhunderts verändert sich das Verhältnis des einzelnen Instruments zum Ganzen: trugen noch am Anfang, in der viel- und vollstimmigen Musik, die Instrumente trotz ihrer selbständigen Führung einträchtig nebeneinander zu seiner Gestaltung bei, so bringen sie später, in der Zahl vermindert, es unter heftigem Widerstreit zum Ausdruck; es entsteht im Konflikt der einzelnen Faktoren und wird dadurch besonders eindringlich. Aus dieser Unterscheidung folgern wir die Erlaubnis, nicht jedes Suiten- und Sonatenwerk, auf dessen Titel die Gambe figuriert, worin sie den Continuo verdoppelt, eine Mittelstimme ausführt, namentlich aufzuführen, trotzdem uns als Norm galt, die Werke zu besprechen, welche ausdrücklich für Gamben bestimmt sind; sondern nur die zu betrachten, worin die Gambe dem Continuo gegenüber eine selbständige Sprache führt, ihre Individualität nicht aufgegeben hat.

II.

Das Spiel auf der Gambe war wesentlich Improvisation. Wenn wir den Formen, unter denen sie auftrat und die in der geschrieben und gedruckt auf uns gekommenen Instrumentalmusik in Deutschland ihre Spuren hinterlassen haben, nachforschen, so gelangen wir über England nach Italien, tief ins 16. Jahrhundert zurück.

Auch in Italien übertrug man Vokalwerke nicht allein auf Laute und Tasteninstrumente, sondern übte frühzeitig ihren Vortrag auch auf drei, vier und mehr Violen[1]). Lanfranco gibt, ein Jahr nach dem Erscheinen von Gerle's Werk, die Stimmung eines Violenquartetts folgendermaßen an: Tenor und Alt wie die Laute *A d g h e' a'*; der Diskant eine Quart höher, der Baß eine Quint oder Quart tiefer, während Gerle's Stimmung für Tenor und Alt *G c e a d'* lautete, der Baß eine Quart tiefer, Diskant eine Quint höher. Die »Regola Rubertina« des Ganassi del Fontego (1542), mir leider unbekannt, enthält wie es scheint eine Elementarlehre des Violenspiels, während die Fortsetzung des Werkes, die »Lettione

1) Castiglione im Corteggiano (1528, 47): »Et non meno diletta la musica delle quattro viole d'arco, la qual è Soavissima et artificiosa«. Zitat nach Ambros, III 445. 620.

Seconda pvr della prattica di sonare il violone d'arco da tasti« (1543) dem Titel zufolge[1]) Regeln aufstellt für die rationelle Anbringung der Bünde, Angaben mehrerer Stimmungsmöglichkeiten für das Violenquartett und Anweisungen zum Begleiten des Gesangs mit einem Violone. Dabei übernahm die Gambe mehrere Stimmen: schon 1539, in den »Musiche fatte nelle nozze dello Illustrissimo Duca di Firenze il Signor Cosimo de Medici . . .« muß in dem Madrigal des Fr. Corteccia »O begli anni dell' oro« der Violone alle Stimmen ausführen, während Silen den Diskant singt (wir werden bald sehen, auf welche Weise der Violone seine Aufgabe bewältigte)[2]); und aus G. B. Doni ist bekannt, daß bei den ersten Versuchen der Graecomanen auf dem Gebiete des monodischen Gesangs eine Gambe die menschliche Stimme stützte.

Wie auf der Laute und den Tasteninstrumenten machte man sich auch auf den Violen die Formen der Vokalmusik zu eigen, indem man den Gang der Stimmen mit nach Stimmung und technischer Fertigkeit reichlich angebrachten Verzierungen veränderte. Die Kunst der Diminution stand auf der Groß-Geige genau wie auf den Tasteninstrumenten in Italien freilich auf einer ganz andern Höhe als in Deutschland. Gerle unterscheidet von Koloraturen nur L ä u f l e i n und R i ß l e i n, welch letztere vorzüglich im Diskant, zuzeiten auch im Alt und Tenor anwendbar seien: es ist die Umschreibung der Kadenz


 ;

unter »leuflen« aber versteht Gerle im allgemeinen wohl Koloraturen überhaupt, im besondern aber die Diminution

 für ,

die bis zum Überdruß häufig in seinen Übertragungen wiederkehrt. In dem »Trattado de Glosas sobre Clausulas y otros generos depuntos en la Musica de Violones« des Diego Ortiz (Rom 1553) hat sich ein Lehrbuch der Diminution speziell für die Gambe erhalten, das in seinem ersten Teil für die Verzierung der Kadenzen und häufigsten Tonschritte Anleitung und Musterbeispiele enthält, welche uns den höchsten Begriff geben von der Fertigkeit und Erfindungskraft, deren Besitz man von den

1) Catal. des Lic. mus. Bologna I. 326. Monatshefte für Musikgesch. XX. 18. 93.

2) »un violone sonando tutte le parti, et cantando il soprano«. E. V o g e l, Bibliothek II. 382. Das Madrigal neugedruckt bei Kiesewetter, Schicksale . . . des weltl. Gesangs, Beilage Nr. 38. Woher K. die Angabe nimmt, daß die übrigen Stimmen von Satyrn auf Blasinstrumenten ausgeführt wurden, weiß ich nicht: sie mußten allerdings erklingen, trotz dem Violone.

Instrumentisten jener Zeit forderte[1]). Dieser Unterschied im Gebrauch der Diminutionen führt uns tief in das Verständnis der Tendenz der Instrumentalmusik hier und dort. Gerle's Übertragungen streben deutlich der mehrstimmigen Tanzmusik zu; ihre instrumentale Haltung wird bedingt durch rhythmische Straffheit, leicht faßliche Gliederung. In Italien dagegen löst die »Gorgia« alle rhythmischen Elemente völlig auf; nur im Gesang, nicht in der Instrumentalmusik hatte sie ihre Stelle, und konnte daher auch nur so lange hier geübt werden, als das Vorbild der Gesangsübung lebendig in die Instrumentalmusik herüberwirkte: diese Kunstübung trug ihren Todeskeim von Anfang an in sich. Aber wie die Lanze des Achill die Wunden, die sie geschlagen, auch wieder heilte, eröffnete die Diminution der Instrumentalmusik ein neues Gebiet, von wo aus sie siegreich in alle übrigen instrumentalen Formen eindrang; und das Werk des Ortiz lehrt uns, wie weit sie in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien schon vorgeschritten war. Auch in Deutschland mochte die Spielfreudigkeit, die in der Klavier- und Lautenmusik in einer Art des Praeambulums, dem Keim der späteren Toccate, sich ein Feld der Bewegung geschaffen hatte, auch auf der Viola da Gamba in kurzen Melismen, freieren Ergüssen im Sinne der Diminutionskunst ihren Ausdruck gefunden haben: Judenkunig's Werk spricht dafür, wenn es auch ausgeschlossen ist, daß zu dieser Zeit auch nur das unschuldigste Lautenstücklein von der Gambe bewältigt worden wäre. Beispiele aber sind nicht vorhanden; daher ist uns das Werk des Ortiz doppelt wertvoll. Schon im ersten Teile seines Buchs löst Ortiz mit Vorliebe Kadenzen in Diminutionen auf, die in melodischen Sequenzen fortschreiten; im zweiten Teil aber, der nicht wie der erste vom Zusammenspiel von drei oder mehr Violen handelt, wobei alle Faktoren des Ganzen gleichberechtigt sind, sondern vom Zusammenspiel eines Violone allein mit einem Tasteninstrument (Cimbalo), worin die beiden konzertierenden Instrumente ein mannigfaltig abgestuftes Verhältnis eingehen können, ist dieses Kunstmittel zu einem Prinzip erhoben, das gerade für das

---

1) Max Kuhn, Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Leipzig 1902, hat das Buch für sein Thema verwertet. Die Inhaltsangabe S. 8 bedarf der Korrektur, daß die Beispiele von Verzierungen über der auf- und absteigenden Quint als Minima fehlen, dagegen für auf- und absteigende Semiminimen vorhanden sind. Daß »Violone« nicht die Diminutivform von Viola, sondern das Gegenteil ist: Groß-Geige, braucht nicht gesagt zu werden; daß selbst das Diskantinstrument des Ortiz eine Gambe ist, geht aus der Stelle hervor (Bl. 16): ». . . la mayor parte de las Clausulas del soprano, sabiendosse aprouechar dellas pueden seruir al baxo, por yr todas por vnos mismos trastes«. Denn das Baßinstrument stand gerade eine Oktav tiefer als der Sopran. Die Gambe, für die Ortiz die Stücke des zweiten Teils geschrieben hat, wies nach Bl. 26 die übliche Stimmung auf: *D G c e a d'*.

Extemporieren auf der Gambe lange Zeit in Geltung blieb. Wir müssen auf den Inhalt des höchst wertvollen Buches eingehen; es wird sich zeigen, daß wir damit keinen Seitenweg einschlagen.

Ortiz unterscheidet drei Arten des Zusammenspiels von Violone und Cembalo: erstlich die freie Fantasie, dann das Spiel über einem Cantus firmus, sei er nun geistlich oder weltlich, endlich das Spiel über einer fertigen vollstimmigen Komposition. Für die freie Fantasie, als eine Gabe der Persönlichkeit und des glücklichen Augenblicks, der Inspiration, die zwei Spieler in gleichem Maße beseelt, gibt er keine Beispiele: lesen wir aber seine Anleitung dazu (Bl. 26), so meinen wir die Beschreibung einer Toccata zu hören, wie sie damals und später auf Orgel und Klavier üblich war: »Das Klavier spielt eine Folge von Konsonanzen, über welchen der Violone eine geschmackvolle Figuration ausführt, welche hinwiederum vom Cembalo beantwortet werden soll, wenn der Violone auf einigen Haltenoten ausruht. Fester gewobene Imitationen sollen dieses leichte Spiel ablösen«[1]).

Beim Spiel über einer fertigen Komposition, einem Madrigal oder einer Motette, übernimmt das Klavier alle Stimmen des Werks; der Violone aber greift eine davon heraus und verschönert sie durch Diminutionen. Ist die gewählte Stimme der Diskant, so klingt es besser, wenn das Cimbalo diesen Part ausläßt — genau wie später A. Agazzari verbietet, daß der den Continuo ausführende Organist die vom Sopran gesungenen Noten berühre —; ist es der Baß, so braucht sich der Violone nicht an den Gang dieser Stimme zu fesseln, sondern darf frei auch den Tenor, Kontratenor und Diskant ergreifen, da doch das Cimbalo alle Stimmen spielt, und der Violone nur die Aufgabe hat, zu begleiten und durch Verzierungen dem Kunstwerk die rechte Würze zu geben[2]). Als Beispiele gibt Ortiz über ein berühmtes Madrigal von Arcadelt »O felici occhi miei« vier Veränderungen[3]): als erste die Diminution des Basses, als zweite die des Diskants, als dritte wieder eine des Basses, welche jedoch eine geübtere Hand erfordert als die erste; endlich ein Muster für die Improvisation einer fünften Stimme zu demselben Madrigal: diese Quinta Vox bewegt sich in den Regionen des Basses, begleitet ihn in Terzen, macht Gegenschritte zu ihm in die Oktav, bildet einen neuen

1) ». . . la fantasia que tañere el Cimbalo sea consonancias bien ordenadas y que el violon entre con algunos pasos galanos y quãdo sepusiere en algunos puntos llanos le responda el Cimbalo aproposito y hagan algunas fugas aguardandose el uno al hotro al modo de como se canta contrapunto conçertado.«

2) ». . . el Cimbalo tanne la obra perfettamente con todas sus bozes, y lo que haze el Violon es accompannar y dar gracia a lo que el Cymbalo tanne, deleytando con el differençiado sonido de la cuerda los oyentes.« Bl. 37.

3) Das Madrigal, die erste Baß- und die Diskant-Diminution neugedruckt bei Kuhn, a. a. O. S. 92 ff.

Baß, wo der andere schweigt, figuriert wo jener größere Notenwerte hat und umgekehrt. — Die gleiche Ordnung beobachtet Ortiz bei der Bearbeitung der wundervollen Chanson des Sandrin »Doulce memoire«[1]), und auch hier erweist sich die schärfer gegliederte Form der Chanson, die durch alle figurativen Hüllen hindurchscheint, glücklicher als die des Madrigals, obwohl auch in dem gewählten Madrigal des Archadelt der homophon-architektonische Charakter der Frottole noch leise vernehmlich nachklingt. Wie die Chanson sich für Laute[2]) und »Instrument«[3]) übertragen findet, so hat auch das Madrigal bei Lautenisten und Organisten Beachtung gefunden: Perino Fiorentino, Schüler des Francesco Milanese, hat es 1547 für sein Instrument intavoliert[4]); Elias Nic. Ammerbach hat es in die zweite Ausgabe seines »Orgel- oder Instrument-Tabulaturbuchs« 1583 aufgenommen[5]); eine Vergleichung all dieser Bearbeitungen gäbe zu fruchtbaren Bemerkungen Anlaß.

Wenn Ortiz bei der Diminution des Diskants eines Vokalstücks empfiehlt, die Oberstimme im Cembalo auszulassen, so sieht man den geraden Weg, der von seinen Diminutionen zur Solosonate des 17. Jahrhunderts führt: der Part des Cembalo brauchte sich nur zum Continuo zu simplifizieren[6]). Die fortschrittlichsten Geister verschmähten nicht, diese in der Ehe der Diminution mit Formen der Vokalmusik erzeugte Instrumentalform zu pflegen. Man sollte aber meinen, daß die Diminution gerade des Basses am wenigsten Zukunft hätte haben müssen; Zacconi (Prattica

1) Neugedruckt Publ. der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. XXIII, Nr. 50, S. 103.

2) Z. B. bei Matth. Waissel, 1573, Nr. 13.

3) Hernando de Cabezón hat sie herrlich diminuiert (Pedrell VII. 17), und dabei auf die Zeilenabschnitte der Chanson genaue Rücksicht genommen. Ich bitte die Neudrucke Eitner's und Pedrell's zur Hand zu nehmen. In der ersten Zeile wechselt die Diminutionsstimme; mit der zweiten Zeile wird der Tenor ausschließlich Diminutionsstimme (»o siecle heureux qui cause tel scavoir«). Die Diminutionsordnung der Wiederholung dieses Teils ist nun eine ganz andere: in den ersten sechs »Takten« (»La fermete«) ist der Tenor wieder ausschließlich Diminutionsstimme; in den folgenden fünf der Diskant (»de nous deux tant aymée«); dafür tritt im Abgesang organisches Wechselspiel aller Stimmen ein. Man bemerkt also vollkommene und ohne allen Zweifel beabsichtigte Konzinnität der Glieder. — Der zweite Teil (Abgesang) der Chanson kontrastiert durch anfängliches Maßhalten im Kolorieren, bringt neue Diminutionselemente: Triolen, Imitationen in engerem Abstand, um sich zu großem Reichtum zu steigern; die kleine Reprise am Schluß wird besonders reich ausgestaltet: betonten aber die beiden Stollen die Gliederung, so strebt der Abgesang durch zwei kühne Zusammenschiebungen (Takt 74 und 80), als fest gefügte Einheit zu erscheinen.

4) Neugedruckt von O. Chilesotti, Riv. mus. ital. IX. 45f.

5) Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels, S. 121.

6) Vgl. das Werk des Gio. Batt. Spadi: Passaggi ascendenti, et descendenti .. con .. Madrigali Diminuiti per Sonare con ogni sorte di Strumenti .. Ristamp. Ven. 1609. Darin Sopran-Diminutionen der Madrigale des Ciprian de Rore »Amor ben mi credevo« und »Anchor che col partire«. Auf das Verhältnis der Diminution zur Solosonate soll an anderm Orte eingegangen werden.

di Musica 1622) hält die Bässe für die am wenigsten dankbaren Stimmen für Sologesang[1]: der diminuierte Baß und der des Cembalo kommen sich fortwährend auf unangenehme Weise ins Gehege, so daß die vier Recercadas des Ortiz gar sehr jenen Baßsolostellen in Vokalwerken des 17. Jahrhunderts gleichen, worin der Baß nur auf ein paar Schrittlein seinem Kerkermeister, dem Continuo, entläuft, um gleich wieder eingefangen und angekettet zu werden. Eine Stimmführung aber, die im stile rappresentativo einzelnen Stellen unerhörte Ausdrucksgewalt verleiht, erscheint in der Instrumentalmusik als bloße Unbeholfenheit und Leerheit. Und doch sah man noch im ganzen folgenden Säkulum derartige Baßdiminutionen als vollwertige instrumentale Kunstwerke an. Girolamo della Casa bringt im zweiten Teil seines »Modo di diminuir« Ven. 1584[2], eines Lehrbuchs von ähnlicher Anlage wie das des Ortiz, die Diminutionen einiger Canzoni und Madrigali à 4 für Viola bastarda, und erlaubt ebenfalls den Gang des Basses zu verlassen, um in die höheren Lagen aufzusteigen (»alquante Canzoni & Madrigali à 4 per sonar con lo uiola bastarda; nella qual professione si ua toccando tutte le parti«). Desgleichen arrangiert Vincenzo Bonizzi (1626) Madrigale für die Viola Bastarda: sein Lehrmeister in dieser Kunst sei Oratio Bassani gewesen[3], den er in seiner Jugend gar oft am Cembalo zu seiner Viola begleitet habe. Michael Praetorius hat genau das Spiel »sobre compostura« im Auge, wenn er von der Violbastarda schreibt, Syntagma II. 47: »Weiß nicht, Ob sie daher den Namen bekommen, daß es gleichsam eine *Bastard* sey von allen Stimmen; Sintemal es an keine Stimme allein gebunden, sondern ein guter Meister die *Madrigalien*, vnnd was er sonst vff diesem Instrument *musiciren* wil, vor sich nimpt, vnd die Fugen [Imitationen] und Harmony mit allem fleiß durch alle Stimmen

1) Vgl. Fr. Chrysander, Vierteljahrsschrift für M. W. X. 554.

2) Vgl. Cat. des Liceo mus. zu Bologna I. 333.

3) Vgl. Vogel, Bibliothek II. 513. — Cat. Bol. III. 51. Eitner, Quellen-Lex. I. 367 sagt, daß Bonizzi den Oratio Bassani als in Parma lebenden Violaspieler nenne: er spricht aber so von ihm, daß man deutlich sehen kann, Bassani ist entweder tot oder weilt wenigstens nicht mehr in Parma. Oratio B. ist niemand anders als der berühmte Oratio von Parma, den der französische Gambist Maugars in seiner »Réponse à un Curieux« 1639 als den größten italienischen Gambenspieler erwähnt (Thoinan's Neudruck S. 34), und von dem sich mehrere Bearbeitungen von Vokalwerken, darunter Palestrina's »Vestiva i colli« handschriftlich sogar erhalten haben (vgl. Cat. Bol. I. 294), die mir leider fremd geblieben sind. Wir glauben nichts zu wagen, wenn wir Oratio B. gleichsetzen mit dem »Oratio detto del Violone«, der in Scipio Cerreto's Verzeichnis neapolitanischer Musiker (in dem Werke »Della Prattica Musica vocale et strumentale, Napoli 1601) als gestorben unter den Spielern der viola d'arco aufgeführt wird (vgl. Monatshefte für Musikgeschichte XIII. 161); der Zusatz »per antichita napolitano« lehrt, daß er einige Zeit vor seinem Tode Parma verlassen haben muß. Vgl. auch Vogel, Bibliothek I. 329.

durch vnd durch, bald oben außm *Cant*, bald vnten außm Baß, bald in der mitten außm Tenor vnd Alt herausser suchet, mit *saltibus* und *diminutionibus* zieret, vnd also *tractiret*, daß man ziemlicher maßen fast alle Stimmen eigendlich in jhren Fugen vnd *cadentien* daraus vernemen kan«. Noch Girolamo Frescobaldi gestaltet die sieben Canzoni für einen Baß allein, die in den beiden Ausgaben seiner »Canzoni da sonare« von 1628 und 1634/35 stehen, nicht anders: es sind, wenig Stellen ausgenommen, diminuierte Continuo-Bässe; und da es Bässe sind von sehr frei gestalteten Kanzonen, deren Sinn und Gesetzmäßigkeit sich nur im Wechselspiel aller Stimmen erschließt, so ergibt sich eine scheinbar sehr eigenwillige Form: ja eine verfehlte, wenn der begleitende Organist seine Sache nicht verstand. War die Figuration bei Ortiz, eben als improvisierte, flüssig und zart beweglich, wenn sie auch allen motivischen Gehalt der Komposition auflöste, so kann sie den Motiven des Frescobaldi nichts anhaben, ohne das Band zu zerreißen, das der Kanzon Frescobaldi's Einheit verleiht: die motivische Verwandtschaft der Teile. — Noch im Jahre 1659 gibt der englische Gambist Christopher Simpson Anweisungen für das extemporierte Spiel über dem Continuo eines dazu geeigneten Madrigals oder Motetts; nur daß zu dieser Zeit die Freiheit der Gestaltung eine viel größere ist, die Ruhepunkte der Schlußfälle zu virtuosen Ausschreitungen benutzt werden; durch Konsequenz in der Durchführung von Figurationsmotiven größere Einheitlichkeit erstrebt wird. Selbst damit ist die Geschichte des diminuierten Basso continuo noch nicht abgeschlossen, wie wir später sehen werden[1]).

Wir gehen über zur Besprechung der zweiten Art des Zusammenspiels von Violone und Cembalo, die Ortiz unter dem Namen »sobre canto llano« zusammenfaßt, obwohl je nach der Beschaffenheit des Tenors sich sehr verschiedenartige Formen ergeben. Für das Spiel über einen kirchlichen Tenor gibt O. als Beispiel eine Folge von sechs Recercadas über denselben Cantus firmus, der aus ein paar Dutzend in den Intervallen der Sekund, Terz, Quart, Quint feierlich fortschreitenden Breven besteht. In der fünften und sechsten Recercada ist dem Tenor die Proportio dupla vorgezeichnet; er geht hier also seinen Weg doppelt so schnell als in den vorhergehenden. Das Cembalo kann nun den Violone auf zweifache Art begleiten: entweder spielt es Konsonanzen zu den Breven des C. f., oder es antwortet der Stimme des Violone mit Imitationen. Genau von dieser letzteren Gestaltung, welche die Motette gelegentlich liebt, sind auch die drei Contrapunti des Antonino Barges in den »Fantasie

1) In diesen Zusammenhang gehört vielleicht ein Manuskript von 1613, das neben Tänzen für Violine und Baß eine Reihe von bloßen Bassi continui von Kanzonen und Tänzen usw. enthält. Vgl. Torchi, la mus. istr. S. 32 f. Torchi ist übrigens die teilweise Beziehung der Tänze zu Caroso's Nobiltà di Dame entgangen.

Recercari Contrapunti a tre voci di M. adriano & de altri autori« (Ven. 1549/59): ein ausschließlich in Semibreven ernsthaft wandelnder Tenor wird umspielt von einer hohen und tiefen Stimme, die mit Frag und Antwort das Ganze beleben. In England, wo man das Gambenspiel in all seinen Arten am lebhaftesten ergriff und weiterbildete, lebte diese Form unter dem Namen des in-nomine am längsten weiter; und es ist von Wert, zu wissen, daß sie nicht allein auf die Orgel, als ihre wahre Heimat, beschränkt war. — Begleitet aber das Cembalo harmonisch, so faßt Ortiz eine Anzahl von Breven dadurch in eine Gruppe zusammen, daß er den Violone darüber Sequenzen bilden läßt, und damit die Komposition, in der bei launischem Diminuieren ein Bildungsgesetz nicht zu erkennen wäre, aufs deutlichste gliedert. Aus der bloßen Verzierung ist die Spielfigur geworden; wo eine neue anhebt, beginnt ein neuer Abschnitt. Diese Gestaltungsweise ist mehr oder weniger klar in allen sechs Recercadas angewandt; am meisten wird sie verkleidet, der Gang der Sequenzen von Passagen überwuchert in den beiden Stücken mit der Proportio dupla, wo die kürzere Geltung des Tenors die Bildung einer abgeschlossenen melodischen Figur über jeder Note nicht sowohl erlaubte: hier kommt die Gliederung überwiegend durch Kadenzieren zustande. Daß Ortiz diese beiden Recercadas an den Schluß gesetzt hat, deutet darauf hin, daß er alle sechs als eine zusammengehörige Reihe gemeint hat: ist dem so, dann besäßen wir in ihr eine der frühesten nach dem Prinzip der Variation gestalteten Choralbearbeitungen, in der das Element der Mannigfaltigkeit in der Einheit freilich bei weitem nicht stark genug hervorträte, ob auch das Streben nach Kontrast und Steigerung nicht zu verkennen ist.
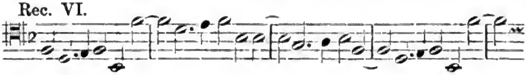
»Zur größeren Vollständigkeit seines Werks«, um auch dem weltlichen[1]) Geschmack genugzutun, setzt Ortiz an das Ende seines Buchs neun Recercadas über Cantus firmi, »die man in Italien gemeiniglich *Tenores* heißt«. Blieb nun in den Recercadas über einen kirchlichen C. f. dieser selbst unberührt, und bestand die Aufgabe des Violone darin, über, selten unter ihm zu »diskantisieren«, reizvolle Kontrapunkte zu erfinden, sein festes Gerüst mit buntem Zierwerk zu verkleiden, so ergreift hier das Soloinstrument den C. f. selbst, d. h. es erschöpft seinen harmonischen Gehalt durch wechselnde Figuration. War jenen Kontrapunkten noch deutlich anzumerken, daß sie aus der vokalgemäßen Diminution erblüht waren, so muß man hier die Figuration als eine vornehmlich

1) O. spricht nicht ausdrücklich von geistlichen und weltlichen Tenores; doch heißt er jenen canto llano und verweist »por satisfazer a *diferentes* gustos« auf das Ende des zweiten Buchs. So tief liegen die Wurzeln der Unterscheidung von Sonate da chiesa und da camera.

instrumentale in Anspruch nehmen[1]). Kurz, wir haben hier vor uns Variationenreihen über 4-, 8-, 14-, 16taktige Themen. Die Themen sind vierstimmig notiert und heißen vielleicht deshalb Tenores, weil das Cembalo durch unablässiges Repetieren an ihnen festhält; nur das achte ist ein einstimmig notiertes Baßthema, das O. als Beispiel einer Variation für Violone allein hergesetzt hat, für den Fall, daß bei einer Produktion einmal das Cembalo fehle. Da aber auch hier der Violone sich durchaus nicht darauf beschränkt, den Baß melodisch zu umspielen (wie er es in den Recercadas über den Baß des Madrigals und der Chanson doch im wesentlichen getan hatte, trotz der Erlaubnis, die Baßstimme fahren zu lassen), sondern ihn bald durch Arpeggien harmonisch ausdeutet, bald in der Tenor- und Altlage ihm einen Kontrapunkt entgegenstellt — wobei der Zuhörer ihn seinen Weg in der Tiefe gehend ergänzen muß —, bald die Parte zweier Stimmen zu vereinen scheint, indem er durch kurzes Anstreichen am Anfang des Taktes die Baßnoten in Erinnerung bringt, um mit einer melodischen Phrase in einer höheren Tonlage fortzufahren, so ist ein Unterschied der Behandlung zwischen dieser Variationenreihe und den übrigen nicht zu entdecken. Auch das letzte Stück des Buchs, eine Quinta Pars zu einem solchen vierstimmigen Tenor, ist ein Zyklus von sieben Variationen gleicher Beschaffenheit über ein achttaktiges Thema; Einklänge und Oktaven des Violone mit einer Cembalostimme, die O. sich sonst gestattet, sind aber in diesem Beispiel mit Geschick vermieden. Alle Tenores sind kurze homophone Gebilde von lied- oder tanzartigem Wesen; IV namentlich ist eine echte dreiteilige Gaillarde, die Quinta Pars eine Allemande. V ist ein richtiger Passacaglio über einen viertaktigen Baß von durchaus instrumentaler Haltung[2]); man sehe die schöne Steigerung bis zur siebenten Variation, den erneuten Aufschwung von da bis zum glänzenden Schluß, die Grazie, womit sich O. des Zwangs entäußert, eine Spielfigur eine ganze Strophe hindurch festzuhalten, und sich einmal über das Strophenende hinweg schwingt. Es ist kein Zweifel, daß O. mit diesen Variationenreihen in die Streichmusik eine Kunstform eingeführt hat, die den Spanischen Lautenisten
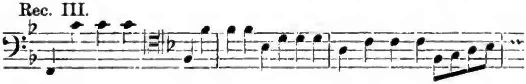
1) Z. B. Sprünge wie diesen:

Rec. VI.



rasche Tonwiederholungen:

Rec. III.



Akkordbrechungen:

Rec. V.



2) Beispielsammlung Nr. 1a.

insbesondere geläufig gewesen zu sein scheint[1]); die Konsequenz in der Durchführung eines Figurationsmotivs hat bei Luis de Narvaez schon 1538 ein Vorbild[2]). Der Passacaglio entsprang der Gepflogenheit der Lautenisten, einem Tanzgebilde gleich ein paar melodische Varianten nachzuschicken: je kürzer die Melodie war, je öfter sie variiert werden mußte, um so mehr verschwand ihre ursprüngliche melodische Zeichnung und trat ihr harmonisches Fundament ans Licht, bis sich die Baßnoten als der Urquell erwiesen, aus dem der ganze melodische Reichtum des Tonstücks floß. In den Lautenvariationen leuchtet diese Erkenntnis bei weitem so klar nicht hervor als in denen des Violone, eines Instruments das sich ohnehin am liebsten in den Regionen des Basses bewegte, und doch keine höhere Stimme über sich dulden wollte. Hier ist die Bedeutung des Basses als Basis der harmonischen Bewegung eine bewußte Erkenntnis geworden, haben sie auch die Lautenisten vorbereitet[3]). Der Passacaglio ist bis zum Ende des 17. Jahrhunderts die Form geblieben, in der die Gambe am liebsten, zumal beim Extemporieren, sich äußerte.

Noch bleibt uns übrig, von vier Recercadas in Ortiz' Buch zu reden, die er als virtuose Übungs- und Glanzstücke, womit ein Gambist allein sich rühmlich zeigen könne, den Stücken für Violone und Cembalo vorangesetzt hat[4]); und es sind die einzigen in seinem Werke, denen auch wir den Namen Ricercar nicht versagten; ist es auch bloß das Lautenricercar, das hier dem Violone als Vorbild gedient hat. Die großen Orgelformen des Ricercars und der Fantasie[5]) verlieren auf der Laute ihre feierliche Wucht. Wenn in der Fantasie das Thema sein Gesicht unter der Lockenfülle der Verzierungen versteckt, so nähert sich die Form sehr dem Typus des Präludiums; im Ricercar aber werden die Motive immer zahlreicher und flüchtiger: ist eines durch alle Stimmen geflattert, kommt flugs das nächste an die Reihe. Mit seinen armen Mitteln wagt sich auch der Violone an diese Formen. Das erste der

---

1) Auch in dem Klavierwerk des Antonio de Cabezòn »verdienen vor allem die Variationen Beachtung«. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, S. 50. — Bei Morphy, Les Luthistes espagnols II. 96 und 98 zwei Beispiele; im ersten erfährt eine sechstaktige Kadenzformel zwölf Variationen [der Doppeltaktstrich inmitten der vierten ein Versehen]; auf das zweite hat schon H. Riemann, große Kompositionslehre II. 411 hingewiesen. In Chilesotti's »Lautenspieler« S. 62f. ein Lautenpassacaglio des Vinc. Galilei (1568) von eigenartiger Form unter der Bezeichnung »Fantasia«.

2) Morphy, I. 92.

3) O. Körte, a. a. O., S. 126f.

4) »Estas quatro recercadas . . . . me parecio poner libros y sueltas para exercitar la mano y en parte dar notiçia del descurso que se ha de tener quando se tañer vn Violon solo«. Bl. 26.

5) Vgl. Max Seiffert's Definitionen, a. a. O., S. 32.

Ricercars wird man eine Fantasie nennen dürfen; denn es versucht nach einem kleinen Vorspiel mit dem Motiv



das am Schluß nicht ganz getreu in Verkehrtschritten erscheint, auszukommen: die drei übrigen aber, von denen das zweite das lebendigste ist[1], sind Ricercars. Das in der Beispielsammlung mitgeteilte beginnt mit einem nachdenklichen Motiv, immer tiefer in sich versinkend; befreit sich in einem virtuosen Anlauf, von der Kadenz gekrönt, und rast voll Übermut in die tiefste Tiefe, wo wir uns eine spannende Fermate denken dürfen. Nach diesem Präludium beginnt erst der Hauptteil des Recercars: die Durchführung des ersten Motivs gehalten beginnend, sehnsüchtig sich erhebend; die des zweiten vor einem letzten Aufschrei resigniert sich senkend. Eine kurze Überleitung, adagio zu denken, führt zum letzten Motiv, von männlich festem Ausdruck; aber auch dieses gelangt nicht zu voller Entfaltung und Befreiung: es übereilt, verwirrt sich, erstirbt im wehmütig plagalen Schluß. — Man sieht gar wohl, daß in diesen Stückchen, uns ehrwürdig als die vier ersten Werke für ein Streichinstrument allein, die Keime verborgen liegen, sowohl zum wirklichen mehrstimmigen Spiel in Doppelgriffen, wie zu jener geistreichen Pseudopolyphonie, durch welche das Lautenspiel seinen unsagbaren Reiz erhält, und deren Möglichkeit auch in der Gambe, als dem Bastard der Laute, lag: wenn auch die primitive Spielfertigkeit damals noch nicht erlaubte, sie ans Licht zu bringen. In der Verwandtschaft mit der Laute liegt die Begründung, daß die Gambe im Laufe des 17. Jahrhunderts stets versucht, sich vom Akkordinstrument zu emanzipieren und den vielstimmigen Bau eines Präludiums, einer Kanzon oder Fuge, der gewichtigeren Tanzformen aus eigenen Mitteln aufzuführen.

Nicht so sehr die italienischen Violonisten waren es, die das Gambenspiel in Deutschland in Schwang brachten (obwohl auch hierfür die Zeugnisse nicht fehlen), als die englischen Instrumentisten. Schon am Ende des Jahrhunderts ist der Ruhm der »welschen Geiger« auf die Engländer übergegangen. Maugars' Angabe, der Vater des großen Italieners Ferabosco habe den Gebrauch der Viole zuerst den Engländern vermittelt, »qui depuis ont surpassé toutes les nations«[2]) — das wäre kurz vor 1562 gewesen[3]) —, wird man dahin einschränkend deuten dürfen, daß Alfonso Ferabosco zuerst die Formen des extemporierten Spiels:

1) Beispielsammlung 1b. Die zu dieser Zeit unerhörte Setzung der Taktstriche weist hin auf ursprüngliche Aufzeichnung in Tabulatur.

2) Thoinan, a. a. O., S. 34.

3) G. E. P. Arkwright. Riv. mus. ital. IV, S. 4.

die Koloratur eines Vokalstücks, die Toccata, die Choral- und Lied- und Tanzvariation nach England gebracht hat; denn italienische »Vialls« figurieren schon in der Kapelle Heinrichs VIII.[1]). Lange schon vor 1600 überfluten englische Instrumentisten, teils mit und in den Komödianten, teils um ihres Glaubens willen fliehend, den ganzen Kontinent; der Belege dafür sind unendliche[2]). Thomas Simpson, Tobias Hume, Henry Butler, die beiden Rowe, Steffkins, Norcam sind es namentlich, welche uns als Virtuosen auf der Gambe bezeichnet werden. Später waren es besonders Hamburg und Lübeck, Pflegestätten der Instrumentalmusik, die stets mit dem englischen Musikleben innige Fühlung unterhielten, welche fast alle deutschen Höfe mit Gambisten versorgten. Die Traditionen der englischen Künste bleiben gerade in Hamburg lange lebendig, von wo sie Georg Neumark nach Mitteldeutschland, Gabriel Schütz[3]) nach Nürnberg verpflanzt zu haben scheint.

England galt denn auch während des ganzen 17. Jahrhunderts als die hohe Schule des Gambenspiels. Daher wählt Mersenne als Musterbeispiel für den Gebrauch der Gamben das Fragment einer sechsstimmigen Fancy »von einem hervorragenden englischen Tonsetzer«, vielleicht von John Coperario, der nach Walther's Angabe[4]) »sechsstimmige *Fantasien* vor *Violinen* gesetzt« hat. Paul Kreß, seit 1677 zweiter Kapellmeister an der Stuttgarter Hofkapelle, bittet 1662 um seine Entlassung, um in England auf der »Viol de Gamba welche dort im Flor« sich zu perfektionieren[5]); der an der Hofkapelle zu Berlin angestellte Gambist David Adams erhält 1672 die Erlaubnis zu einer Reise nach England, um dort auf seinem Instrument zu profitieren[6]); 1677 wird ebenda als

---

1) W. Nagel, Annalen der englischen Hofmusik, Beilage zu den Monatsheften für Mg. XXVI, S. 18f.

2) Jean Rousseau's Traité de la Viole 1687, S. 18. Seine Angaben bedürfen noch der Prüfung. — Huygens, Correspondance . . . publ. par W. J. A. Jonckbloet et J. P. N. Land, pag. XII. Lettres XIII. XLII. — Rist, Das Aller-Edelste, Aprilens-Unterredung 1666, Vorbericht. Der hier genannte Gambist, der »herrliche Sachen machte«, war Tho. Simpson, am Hof des Grafen Ernst zu Schauenburg. — Fürstenau, Zur Geschichte der Musik . . . am Hofe zu Dresden I. 73. — Sittard, Zur Geschichte der Musik . . . am Württembergischen Hofe I. 33. 46. 217. — Hammerich-Elling, Vierteljahrsschrift für M. W. IX. 78. — J. Bolte, Die Singspiele der englischen Komödianten, S. 3f. — M. Seiffert, Sammelbände der IMG. II. 95ff. usw. usw.

3) J. G. Doppelmayr. Historische Nachricht . . 1730, S. 262f. »A. 1655 reiste er von dar durch Sachsen nach Nürnberg, und erwarbe sich allda wegen seiner Geschicklichkeit . . . absonderlich auf der *Viola da Gamba*, (die dazumahl in Nürnberg noch rar war) . . . viele Hochachtung«. Das kann nur heißen, daß das Solo-Spiel eine wenig geübte Sache war.

4) Lex. S. 184.

5) Sittard, a. a. O. II. 58.

6) Schneider, Geschichte der Oper zu Berlin.

Gambist W. L. Vogelsang aufgenommen, der zu seiner Perfektion große Reisen nach England und andern Ländern getan. Man hielt schließlich die Gambe für ein autochthones englisches Instrument, und hatte selbst in Italien, wo es nach Maugars' Zeugnis schon um 1640 wenige, und gar keinen guten Spieler mehr gab, ihren Ursprung völlig vergessen: in einem Lobgedicht[1]) auf Christopher Simpson's Schüler und Gönner John Bolles, der sich 1661 in Rom hören ließ, heißt die Gambe »Britanica Chelys, quam vulgo dicunt violam majorem«. August Kühnel reist 1682 nach England, »vmb zu erfahren waß vor Viol d'gambisten /: weil die Viol d'gamba auß Engellandt her kombt :/ da anzutreffen sein«[2]). Eisel im »Musicus *αὐτοδίδακτος*« 1738, S. 39 sagt geradezu: »Die *Viola da Gamba*, oder Bein-*Viole*, welche zuerst in Engelland aufgekommen, nachgehends in Italien, Franckreich und Teutschland auch bekannt worden«. Nur Jean Rousseau weiß, daß die Engländer aus Italien die Gambe erhalten haben: sie aber hätten auf ihr zuerst vollstimmige Sachen zuwege gebracht[3]). Es ist in der Tat das Verdienst der englischen Instrumentisten, die Technik der Gambe gepflegt und auf eine größere Höhe geführt zu haben, als sie die Violine im 17. Jahrhundert je erreichte. In Italien hatte die Gambe ihre Mission erfüllt; die Formen der Improvisation gehen, weiterentwickelt und veredelt, in der Solo- und Triosonate auf.

In den andern Musikländern aber trat die Solosonate noch lange Zeit nur in der Form der Improvisation in die Erscheinung, deren Hauptträgerin die Gambe war. Wenn wir, ohne auf die sonstigen Funktionen der Gambe im englischen Musikleben vorläufig einzugehen, uns sogleich dem Werke des Christopher Simpson »The Division-Violist« (1659), worin die Praxis der englischen Gambisten niedergelegt ist, zuwenden, so wird uns wie bei Ortiz die Bedeutung des extemporierten Spiels für die Entstehung und Entwicklung einiger Instrumentalformen und für das Verständnis mancher ihrer Besonderheiten aufs neue klar werden[4]).

1) Abgedruckt bei Hawkins, IV. 399.

2) D. d. T. i. B. II, 2. S. LXXXIII.

3) Traité S. 17f.: »la Viole . . a passé . . . des Italiens aux Anglois qui ont commencé les premiers à composer & à joüer des pieces d'harmonie sur la Viole, & qui en ont porté la connoissance dans les autres Royaumes«.

4) Ich benutzte die zweite Auflage, der eine elegante lateinische Übersetzung von William Marsh beigegeben ist, und die 1665 zur Ausgabe bereit lag, aber erst 1667 herauskam. — Bei Hawkins IV. 404 die erste Division vollständig und getreu neugedruckt. — A. Piatti hat die siebente Division als Nr. III der »Oeuvres Classiques pour Violoncelle . . .« Mainz, Schott's Söhne herausgegeben. — Bei Parry, The Oxford History of Music III. 333 ein paar Stichproben aus einem Präludium, aus der vierten Variation der fünften, und aus der siebenten Variation der sechsten Division. — Über S.'s Verzierungen vgl. Edw. Dannreuther, Musical Ornamentation, Part. I. S. 63–67.

Simpson faßt in seinem Buche eine große Reihe von technischen Errungenschaften zusammen, um die sich fast ein Jahrhundert gemüht hatte; nach ihm hat aus äußeren und inneren Gründen die Blüte des Gambenspiels in England ein Ende. Aus äußeren: gerade in der Restauration verbündet sich die offiziell gepflegte französische Orchestermusik mit der übermächtig eindringenden italienischen Sonate, um die alten Lessons, umfassend die mehrstimmige Fancy und die ein- und mehrstimmigen Tänze, zu verdrängen; aus inneren: die Formen der Improvisation waren, wie vordem in Italien, erschöpft und nicht mehr entwicklungsfähig. In Italien kamen die reichen Mittel, die man bei ihrer Pflege erworben hatte, der Sonate zugute, die durch sie erst die Belebung und Ausdrucksfähigkeit ihrer kleinsten Teile, Beweglichkeit und Geschmeidigkeit der Melodik, kurz vollen instrumentalen Charakter erlangte; in England blieb sich die äußere Spielfertigkeit Selbstzweck.

»The Division-Violist« umfaßt drei Teile, die alle darauf zielen, die höchste Vollkommenheit auf der Gambe: extempore über einem Baß zu spielen (»to play ex-tempore to a Ground: the highest perfection of the Viol«) erreichen zu helfen. Der erste enthält eine Elementarlehre des Gambenspiels, in der die entwickelte Ausbildung des Fingersatzes überrascht: der erste Finger ergreift nach Bedürfnis den ersten oder zweiten Bund; Saitenwechsel wird nach Möglichkeit vermieden; die Kunst des Lagenwechsels ist trotz des Hindernisses der Bünde reich ausgebildet: der erste rückt in die neue Lage im Aufsteigen sowohl nach dem zweiten, wie dritten und vierten Finger, im Absteigen nach dem ersten sowohl der vierte, wie der dritte und zweite Finger; ja der erste rückt selber weiter. Die Vorschrift, zur Erzielung eines zweckmäßigen und ruhigen Fingersatzes jeden Finger so lange als angängig auf den Saiten liegen zu lassen (»Holds«; bei Rousseau »Tenües de bienséance«), ein Erbteil von der Laute[1]), gilt heute wie damals. Nicht weniger wohlgeregelt ist die Bogenführung: der Arm bleibe ruhig, das Handgelenk nur sei beweglich; machen die Noten innerhalb eines Taktes eine gerade Zahl aus, so beginne man mit Aufstrich, an der Bogenspitze, wenn eine ungerade, mit Abstrich: begründete Ausnahmen von der Regel sind gestattet[2]). Von Mannigfaltigkeit der Stricharten freilich ist noch keine Rede. — Der zweite Teil ist eine Lehre des Tonsatzes, soweit sie den Improvisator angeht; der letzte aber unterrichtet über die Formen des Spiels ex-tempore

1) Körte, a. a. O., S. 40.

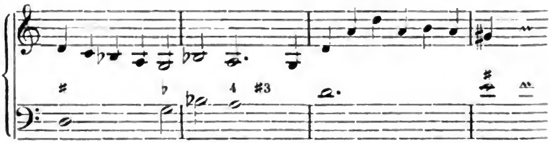
2) Auch diese Regel, der für die Bogenführung auf der Violine gerade entgegengesetzt, findet sich bei Rousseau; und dem Rousseau schreibt sie, samt ihrer Begründung, die Encyklopädie fast 80 Jahre später getreulich nach (1765, Tome XVII). Daß sie auch für die deutschen Gambisten bindend war, kann man aus Quantz (Versuch . . 3. Auflage 1789, S. 212) ersehen.

und stellt als Hauptart in den Mittelpunkt die Variation eines rundläufigen Baßthemas, neben der die übrigen Formen der Improvisation nur mehr einen untergeordneten Platz einnehmen. Die Choralvariation des Ortiz ist völlig verschwunden: sie ist dem Bereich des Spieles »supra librum« entzogen und kam selbst als »res facta« in der englischen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts kaum mehr vor: unter den Fancies, die mir bekannt sind, ist keine, die über einen C. f. gearbeitet wäre. Ebensowenig ist mehr die Rede von der Toccata in der Form des Ortiz. Die Gambe läßt das begleitende Tasteninstrument nicht mehr zu Wort kommen: die Form schrumpft zusammen zu kleinen Präludien, die auf die Unterstützung des Continuo vollständig verzichten. Simpson hat neben acht Divisions elf Beispiele von ihnen seinen Erörterungen beigegeben: kleine lebendige Gebilde, die sich teils aus einem oder mehreren Motiven, einer Verzierungsformel, einem Lauf, einem Skalengange aufbauen, in denen teils behende Figuration und vollgriffig harmonisches Spiel sich ablöst; in allen ist der Charakter der Einleitung, der Ton der Spannung und Vorbereitung auf ein nachfolgendes bedeutsameres Hauptstück gar wohl getroffen[1]. Die Mitwirkung des Tasteninstruments hätte den leichten Gang dieser Präludien allzusehr belastet und sie des ihnen wesentlichen Charakters des momentanen Einfalls beraubt. Aber auch bei der Diminution des Basso continuo eines Vokalstücks sind die Funktionen des Cembalo sehr untergeordnete geworden, während es gerade im Spiel »sobre compostura« des Ortiz die Hauptsache zu sagen, die Gambe nur den figurativen Schmuck beizusteuern hatte. Simpson's Anleitung bedarf keiner Erläuterung: »A *Continued Ground* used for Playing or Making *Division* upon, is (commonly) the *Throug-Baß* of some *Motett* or *Madrigal*, proposed or selected for that purpose. This, after you have played two or three *Semibreves* of it plain, to let the Organist know your measure; you may begin to divide, according to your fancy . . . until you come near some *Cadence* or *Close*, where I would have you shew some Agility of Hand. There, if you please, you may rest a *Minim*, two or three, letting him that Plays the Ground go on: and than come in with some *Point* [Figurationsmotiv]: after which you may fall to *Descant*, *Mixt Division*, *Tripla*'s, or what you please. In this manner, Playing sometimes swift Notes, sometimes slows, changing from This or that sort of *Division*, as may best produce Variety, you may carry on the rest of the *Ground*; and if you have any thing more excellent than other, reserve it for the Conclusion.« (S. 57.) In dem Maße, als das fein abgewogene Wechselspiel zwischen Tasten- und Soloinstrument verschwand, steigert sich der virtuose und
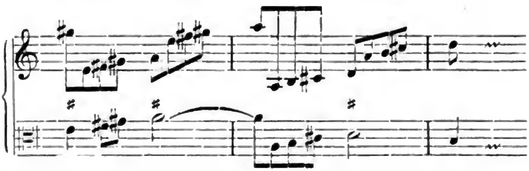
1. Beispielsammlung 2, a. b. c. d.

maßlos phantastische Zug der Improvisation der Gambe. Sobald dieses Spiel aus den Grenzen trat, die ihm vom Basso continuo gezogen wurden, mußte es sich in der Einschiebung strenger gearbeiteter Teile ein Gegengewicht schaffen, oder in der Beziehung auf ein festumschriebenes Gebilde, etwa auf eine zweiteilige »Aria«, seine Berechtigung erweisen. Und es ist kein Zweifel, daß die Improvisation über einem Continuo eine der Quellen ist, aus denen die Solosonate des 17. Jahrhunderts geschöpft hat. Simpson entwickelt aus der Diminution eines Basses [1]) eine ganze Kompositionslehre: eine Violinsonate, eine Triosonate für zwei Violinen ist ihm nichts anderes als die Descant-Division eines Ground; in einer Triosonate für Violine, Gambe und Continuo macht die Violine Kontrapunkte zum Baß, die Gambe bricht ihn durch Diminutionen. Den Niederschlag dieser Praxis finden wir z. B. in den zwei Sonaten für Violine und Baß in Joh. Erasmus Kindermann's CANZONI. / Sonatae / Vnâ, Duabus / Tribus & Quatuor Violis . . . Pars Prior, Nürnberg. Endter 1653 [2]), worin Abschnitte welche die Abkunft von der fugierten Kanzon nicht verleugnen, mit »Descant-Division« in langsamem Zeitmaß oder mit virtuosen Ausschweifungen wechseln, welche, ohne melodische Selbständigkeit und Konsequenz, auf den Baß als formgebenden Faktor hinweisen. Und Stellen, wie

Sonata prima
Takt 54 f.
auch Takt 64 f.



Sonata seconda
Takt 26f.



sind auch in der italienischen Solosonate bis auf Corelli nichts Unerhörtes.

Von der Improvisation der Variation eines rundläufigen Basses (Ground) gibt Simpson eine erschöpfende Methode. Ihre Mittel sind entweder die Auflösung des Basses selbst in Figuration, oder die Erfindung mannigfaltiger Oberstimmen zu ihm: beide Arten können kombiniert werden. Zur ersten gehören Tonwiederholung in den verschiedensten

1) Freilich nur eines rundläufigen.

2) Der Güte des Herrn Prof. Adolf Sandberger verdanke ich ihre Kenntnis.

rhythmischen Schemen, Sprünge in die Oktav, Umspielung in kleinen Tonschritten, durch Figuration vermittelter Übergang zur nächsten Baßnote, Brechung in Arpeggien (»skipping into other Concords«), Erfassung von Konsonanzen zur Baßnote in stufenweiser Bewegung. Dieses zuletzt erwähnte Mittel leitet über zur »Descant-Division«, der Erfindung von melodischen Kontrapunkten zum Ground. Nachdem Simpson den Unterschied zwischen Figuration des Basses und Diskantisieren über ihm erläutert, zeigt er, wie beide Mittel doch in der Aufgabe übereinkommen, den harmonischen Gehalt der Baßnoten zum Ausdruck zu bringen, in der schönen Definition: »all *Division*, whether *Descant* or *Breaking* the *Baß*, is but a Transition from Note to Note, or from one Concord to another, either by Degrees or Leaps, with an Intermixture of such Discords as are allowed in Composition« (S. 35). Die Kombination findet statt in der Mixt-Division, dem Spiel mehrerer Stimmen zumal, entweder durch figurative Auflösung eines Zusammenklangs nach Art der Laute, oder durch wirkliches mehrstimmiges Spiel in Doppelgriffen. Tho. Mace hat die verborgene Vielstimmigkeit in der ersten Art der Mixt-Division wohl begriffen: »Die besten Übungen der besten Meister sind oft so gesetzt, daß sie simple (einstimmige) und dürre Dinger zu sein scheinen, nämlich lauter einfache Buchstaben [in Tabulaturschrift], ohne Doppelgriffe usw. — aber bei verständiger Prüfung kommt ein vollkommener [mehrstimmiger] Satz zutage, bestehend aus völligem Baß und Diskant, mit kräftigen Andeutungen von Mittelstimmen«[1]). Er bringt denn auch ein Beispiel in Tabulatur, stellt in der Auflösung in Mensuralnoten durch Bindungen den »gemeinten«, in der Phantasie des Zuhörers erklingenden zweistimmigen Satz her und komponiert gleich eine Mittelstimme dazu. Der französische Meister Marin Marais erlaubt aus seinen im gleichen Sinn pseudopolyphonen, oder besser pseudohomophonen Stücken die Stimmen herauszuziehen und sie auf Orgel, Klavier, Theorbe und Laute, mit Basso continuo auf Violine und Flutte allemande zu übertragen, ja eine neue Oberstimme hinzuzusetzen, wo sich die Gambe lange unisono mit dem Basse bewegt[2]). Hubert Le Blanc hält irrtümlich den Gebrauch

1) A. a. O., S. 250f. »the Best Lessons of the Best Masters are often so Compos'd, as They shall seem to be Single, and very Thin Things, viz. All Single Letters, without any Full Stops, &c. Yet upon a Iudicious Examination, there will be found a Perfect Composition, of an Intire Baß, and Treble; with Strong Intimations of Inner Parts«.

2) Vorrede zum zweiten Buch der Pieces de Viole, 1701: »I'ay taché de rendre mes pieces aisées à en Extraire les Suiets, Cependant lorsque l'on rencontrera des vuides dans quelques vnes comme Preludes, Allemandes, Gigues, ou l'on est obligé a beaucoup d'intervalles quant au propre de la violle, Il faudra necessairement reflechir sur la basse continüe, afin de les remplir d'vn chant le plus gracieux, et le plus convenable qu'il se pourra, ce qui sera touiours tres bon, Je passe par dessus les chants simples, qui n'ont pas besoin de cette attention«.

des springenden Bogens in den Stücken des Marais für eine Nachahmung des Pincé der Laute: er ist in den Stilgesetzen begründet, die für Laute und Gambe gleicherweise bindend waren. Man lese aber seine hübsche Vergleichung der Bogenführung in den »Pièces« der Gambe mit der in der kantabeln italienischen Violinsonate[1]).

Diese mannigfaltigen Mittel erschöpfen sich an »Grounds«, welche seit Ortiz den Charakter von Bässen lied- und tanzmäßiger Gebilde bewahrt haben[2]); wie bei jenem bestehen sie manchmal aus zwei oder mehreren Absätzen (Strains), welche bei der Variation gleichmäßige Berücksichtigung finden müssen: hier nähert sich der Passacaglio der Aria Variata, deren Melodie als »Descant-Division« gar wohl ans Licht treten könnte. Obwohl S. auch Beispiele gibt von Variationenreihen über aus auf- und absteigenden Viertel- und Achtelnoten, aus rascheren Sprüngen bestehende Baßthemen, so schreiten die Grounds doch am liebsten in Semibreven und Minimen einher; Tonleiterbruchstücke, die kräftigen Intervalle der Quint und Quart bevorzugend, die Kadenz stark ausprägend. Prinzip ist, daß eine ganze Variation hindurch an einem Figurationsmotiv festgehalten wird; doch hat der Spieler die Freiheit, das Motiv innerhalb der Strophe zu wechseln oder zweie miteinander zu verschränken. Wie man durch feinsinnige Auswahl der Points die Gefahr der Monotonie vermeide, Entwicklung und Steigerung erziele, dafür gibt S. neben der Anweisung als Musterbeispiel eine Division, in der von nicht weniger als 24 Points acht volle Durchführung erfahren. Von

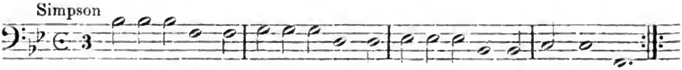
1) ». . . la manière de jouer à la *Sonate* (tirant un son continué, comme la voix, lequel on est maitre de figurer ainsi que l'argile sur le tour de potier, en mouvement) est plus propre à la varieté & noblesse du jeu, que celle de jouer les Pièces *tic tac*, par les coups d'archet enlevés, & tout en l'air, qui tiennent si fort du pincé du Luth & de la Guitarre, sur le modèle de quoi le Père *Marais* a composé ses Pièces, auxquelles, quoiqu'il les ait variées de six coups d'archet différens, on peut reprocher une partie du manque l'expression du Clavecin, qui en souffre une éclipse centrale, en ce qu'ils sont *Simples* (donnant leur coup sur la corde de la Viole, comme fait le Sautereau sur celle du Clavecin), & non pas *Complexes*, tels que ceux à l'Italienne, où l'Archet par le tiré & le poussé, unis & liés, sans qu'on apperçoive leur succession, produit des roulades des Sons multipliés à l'infini, qui n'en paroissent qu'une continuité, tels qu'en formoient le gosiers de *Cossoni* [Cuzzoni] & de *Faustina*«. Def. de la Basse de Viole 1740. S. 22ff.; auch 126.

2) Eine Gegenüberstellung sei erlaubt:

Ortiz



Simpson



(ein zweiter Absatz folgt.)

mehrfacher harmonischer Ausdeutung der Baßnoten ist bei der Improvisation keine Rede; um so reicher mußte der Quell der Erfindung immer neuer Figurationsmotive fließen. Er ist in der Tat von großer Fülle; das Thema wird in Figuration von immer gesteigerter Bewegung, in glatt fließende oder zackige Arpeggien aufgelöst; dann folgt ein einfacher oder über dem Grunde von Doppelgriffen schwebender Gesang; verschleierte Melodien funkeln in den verschiedenen Lagen auf: das alles wiederholt sich vielleicht in einer Durchführung im Tripeltakt; ein glänzendes Trillermotiv kündigt den Schluß an, der entweder zart verklingt, oder noch ein besonderes Virtuosenstück ins Feld führt.

So viel zur Geschichte der Gambenimprovisation; wir werden nun sehen, inwieweit sie neben mannigfaltigen andern Einflüssen in der deutschen Litteratur für Viola da Gamba sich geltend macht.

Es handelt sich um folgende Werke, von denen die drei ersten verschollen sind:

Johann Philipp Beck. Allemanden, Giquen, Couranten und Sarabanden auf der Viol de Gamba zu streichen, von etlichen Accorten. 4. Straßburg beim Autore und Frankfurt bei Spoor und Wächtler. 1677. (Göhler 2. 79.)

Peter Zachaeus (Zachov). Erster Theil verstimmter Viol' d'Gamb. Lustspielen solo, bestehend in Praeluden, Allemanden, Couranten, Ballo, Sarabanden und Chiqven, benebenst einer vorhergesetzten Sonate in 48. kupferne Platten gestochen. fol. Lübeck beim Autore und Danzig bei Bruno Laurentio Tanken. 1683. (Göhler 2. 1706.)

Johann Christoph Ziegler. *Intarolatura per Violadigamba*, bestehend aus Entraten, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Capriccen. qu. 8. s. l. & a. (Gerber, N. L. IV, 644.)

PRIMITIÆ CHELICÆ,
Oder
Musicalische Erstlinge
In 12. durch unterschiedliche *Tone* eingetheilte *Sviten Viola di Gamba Solo* samt
ihrer *Basi*, nach der ietzt *florir*enden *Instrumental*-Arth eingerichtet,
Und
Dem Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn,
Herrn Johann Adolphen,
Hertzogen zu Sachsen, Jülich, Cleve und Berg, . . .
dediciret und *componiret*,
Von Hochbesagter Seiner Durchl. Cammer-*Musico*
Conrad Höfflern, *Noribergensi.*
Anno M DC XCV.[1])

Sonate ô
Partite ad una ô due Viole da Gamba,
con il Baßo Continuo.
D'Augusto Kühnel
Maëstro di Capella
nella Corte

1) Widmung, Vorrede, die erste Suite in *F*-dur, aus der vierten Suite in *A*-dur das Preludio und die Sarabande getreu abgedruckt Monatshefte für Mg. XXVII. 113 ff.

Dell' Altezza Sereniẞima
Di Carlo Landgravio di Caßel
nell' Anno 1698.[1])

SHERZI MUZICALI
PER LA VIOLA DI GAMBA CON BASSO„
CONTINUO AD LIBITUM
DA
GIOVANNI SCHENK
OPERA SESTA.[2])

Die übrigen Werke Schenk's sehe man bei Walther, Mus. Lex. S. 550.

Wir versuchen die drei uns bekannten Werke in einem Rahmen zusammenzufassen. Da die verschiedenartigsten Einflüsse auf dem kleinen Raume dieser Kunstübung zusammentreffen, so ist das sich ergebende Bild bunt genug, so nahe sich Schenk's, Höffler's, Kühnel's Sonaten und Suiten zeitlich stehen[3]).

Schenk's Art neigt mehr zu den Franzosen. Zwar rüttelt er bei weitem nicht in dem Maße als sie an den Grundpfeilern der Suitenform. Wenn H. Le Blanc von der französischen Gambenmusik spricht, so redet er nie von Ordres oder Suiten, sondern von Pièces, Vortragsstücken, deren jedes, einen besonderen musikalischen oder bloß technischen Reiz bietend, für sich allein bestehen kann. Demgemäß stellt sich die Suite des Marin Marais im allgemeinen nicht dar als ein Ganzes, dessen Teile der Kontrast der Tanztypen fester aneinander bindet, sondern als eine Sammlung von Stücken, die allerdings meist nach der üblichen Ordnung gruppiert sind. Die Sammlungen selbst sind nach dem Schwierigkeitsgrad ihrer Tonart auf der Gambe aufgereiht: *d*- oder *a*-moll steht immer voran. So enthält von den vier Suiten des ersten Buches des Marais (1686) die erste nicht weniger als 27 Stücke, die Doubles mitgerechnet: vier Preludes, Fantaisie, zwei Allemandes mit Doubles, Courante mit Double, Sarabande, Courante mit Double, Sarabande, vier Gigues, die letzte mit Double; als Einleitung für die »Intermezzi« — hier stehen

---

1) Franz Bennat hat die Solosonate IX in *D*-dur. und die Duosonate III in *g*-moll für Violoncell und Klavier im Verlag »Drei Lilien« herausgegeben, Adolf Sandberger eine Skizze von K.'s Leben dazu geschrieben.

2) Fr. Grützmacher hat herausgegeben, mit schamlosen Retouchen: in der »Hohen Schule« Nr. 1: Ouverture 91. Sarabande 81. Gavotte 6, mit Gavotte 69 verschränkt. Aria 71. Capriccio 77. Gigue 56 in *d*-moll statt *A*-dur! In den »Elite-Etuden«, erste Folge Nr. 1. Chaconne 76.

3) Als Erscheinungsjahr des op. VI von Schenk nimmt Wasielewski, Das Vcll. und seine Geschichte S. 26, 1692 oder 1693 an, »da Scheneck sein op. 3 im ersteren und sein op. 7 im letzteren Jahr veröffentlichte.« Woher die erste Jahreszahl stammt, weiß ich nicht; die zweite hat Gerber aus einer mir unbekannten Quelle geschöpft. Das Werk erschien bei E. Roger; Eitner kennt als ältesten Stich dieses Verlegers einen aus dem Jahre 1696.

sie freilich am Ende — wieder eine Fantaisie; dann Rondeau, Menuet und zwei Gavottes. Manchmal stellt Marais an den Schluß der Reihe wieder ein Präludium; oder ein umfangreicheres Stück wie ein Rondeau mit vielen Couplets, ein Ballet, eine Chaconne, eine Variationenreihe (z. B. im zweiten Buch 1701 eine über die Folies d'Espagne): Stücke, die er öfter durch ein eigenes Präludium von den vorhergehenden scheidet. Ist schon im ersten Buch die Suitenform eine lockere, so zeigt sie sich in den späteren in voller Auflösung begriffen; überwiegen dort die rhythmisch feingestalteten Typen der Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Gavotte, Bourée, des Menuet, so gewinnen hier die Charakterstücke und die Rondeauform immer breiteren Boden; das Prélude, die Fantaisie dehnen sich zu vielgliedrigen und wechselreichen Sätzen, an deren Bildung die italienische Sonate nicht geringen Anteil hat (wie denn im vierten Buch die Bezeichnung »Caprice ou Sonate« wirklich auftaucht), und deren Aufnahme selbst in die umfangreichste und lockerste Ordre die Form gesprengt hätte. So müssen sie für sich bestehen; ihre Ausscheidung hat zur Folge, daß die Suite des vierten Buches kürzer wird, ohne konzentrierter zu sein.

Bei Schenk ist der Zusammenhang der Suite ein viel festerer; an die Vierzahl der Tänze schließt sich manchmal nur eine Gavotte (I *g*-moll; XII *d*-moll) oder ein Menuet (VIII *e*-moll; XI *D*-dur); manchmal verdoppelt oder verdreifacht sich die Gigue und schleppt noch ein Rondeau, Bouré, drei Menuets, Passagallo; bzw. Rondeau, Bouré, Menuet hinterdrein (VI *a*-moll; VII *A*-dur); manchmal begnügt sich die Suite mit der normalen Vierzahl (IV *a*-moll) und gibt nur der Sarabande, die Marais nie variiert, durch ein Double ein besonderes Gewicht (III *h*-moll; V *a*-moll). Einmal (X *G*-dur) folgt der Allemande und Courante gleich eine lange dürre Chaconne, während zwei Suiten teils wieder auf Allemande und Courante verzichten, an ihre Stelle Ouverture und Gavotta setzen und Sarabande, Gigue, Fuge anreihen (XIII *d*-moll); teils die alten Grundtypen überhaupt nicht in Anspruch nehmen (IX *G*-dur): Aria allegro, Menuet, Tempo di Gavotta, Bouré, Aria presto, Capriccio allegro. In II (*F*-dur) scheinen zwei Suiten ineinander geschoben: zwei Einleitungsstücke, zwei Allemanden, zwei Couranten, Sarabande mit Variatio, Gavotte, Sarabande, Ciacona, Gigue, Passagallo, Gigue — im ganzen 14 Stücke. Die Tänze sind flüssig, oft graziös, von freiem melodischen Zug und wechselndem Ausdruck. Vornehmlich in Sarabande und Gavotte macht sich die Neigung bemerkbar, die Grenzen des Typus zu überschreiten (eine Neigung, die sich auch in den Überschriften »Tempo di Sarabande, Gavotta« usf. ausspricht und die in Schenk's X. Werk [1]),

[1]) LES FANTAISIES BISARRES DE LA GOUTTE / Contenant XII Sonades pour une Viole de Gambe Seule avec la Basse Continue, / ou avec une autre Viole

dessen Basso-Continuo erhalten ist, noch weiter gesteigert scheint[1]) und auf dem allgemeineren Hintergrund des Tanztypus ein subjektiveres Bild zu zeichnen. Ist dieser Zug nicht französisch, und haben die Tänze insbesondere nichts gemein mit den reinen Typen des Marais von oft spröder und unschmackhafter Melodik, die sich jedoch zum Großartigen steigern, zum volksliedmäßig Anmutigen glätten kann, so ist die französische Beeinflussung in den Einleitungssätzen, den Chaconnen und Passacaglien, den Fugen und freien Sätzen, die alle aus der Form des Préludes hervorgegangen sind, unverkennbar. Nur das erste Präludium schließt sich mit der nachfolgenden Allemande inniger zusammen; alle übrigen bestehen für sich; und vom kurzen Vorspiel, das ein Motiv durch alle Lagen jagt, sich aus feierlichen Arpeggien aufbaut, in rasender Figuration ergeht, als melodisch wohl durchgebildetes Adagio über selbständigem Baß kantabel ausspricht, Laufwerk mit pathetischen Phrasen mischt, und sich bis zum Capriccio mit wechselnder Bewegung ausdehnt (II, XI), ohne den Charakter der Improvisation zu verlieren, bis zur ausgearbeiteten Ouverture in Lully's Form sind fast alle die Formen vertreten, die auch Marais sich angeeignet hat. Wie Marais der Ouverture ein Gebilde von der Art der Fantasie voransetzt (Buch I, 1), so leitet auch Schenk eine »Ouverture« durch ein Präludium ein. Die Ouverture schließt sich enge an ihr Vorbild an, in dem zu wiederholenden pathetischen ersten Abschnitt, der freien Fuge in ungerader Taktart und rascher Bewegung, dem kürzeren Schlußadagio. Während aber Marais die Fuge in ein freies motivisches oder gänzlich phantastisches Spiel auflöst, worin immer neue Motive auftauchen und ein Weilchen auf der Oberfläche ihr Wesen treiben, hält Schenk in treuerer Nachahmung am

---

de Gambe ou Theorbe . . . Par . . . Jean Schenck, Conseiller de la Chambre des / Finances, Commissaire Receveur de la licence, Homme de Chambre & Musicien de la / Chambre de Son Altesse Serenissime Monseigneur l'Electeur Palatin. / DIXIEME OUVRAGE. / A Amsterdam Aux depens d'Estienne Roger & le Cene Libraire.

1) Sie besteht auch bei einem zweiten in Amsterdam lebenden Gambisten, bei Carolus Hacquart, ebenfalls besonders in der Sarabande. Walther, Mus. Lex. S. 298, führt von ihm an »*Praeludia, Allemanden, Couranten* . . . vor eine *Violadigamba* und *G. B.*«; in Roger's Catalog S. 67 werden angezeigt: »Pièces de Basse de Viole de Mr. Hakart, composées de Préludes, Allemandes, Courantes, Sarabandes, Gigues, Fantaisies à une Basse de Viole & une Basse continue«: ich vermute, daß damit die 1686 im Haag erschienene »Chelys Caroli Hacquart. Opus Tertium« gemeint ist, die mit der von Eitner. Quellen-Lex. IV. 444 gleichfalls als op. III verzeichneten »Harmonia Parnassia« unmöglich identisch sein kann. Der Basso continuo der »Chelys« liegt auf der Kasseler Landesbibliothek; ebenda fand ich in Mus. fol. 61[1] die Allemande, Courante, Sarabande und Gigue der zweiten Suite in handschriftlicher Tabulatur; das Präludium fehlt. Das Werk enthält vier Suiten in *d*, zwei in *D*, je eine in *G*, *c*, *F*, *a*, *g*, *e*; alle bestehend aus der typischen Vierzahl (mit Ausnahme von VII in *G*) und einem Präludium oder einer Fantaisie.

Fugenthema fest und gewährt nur den Zwischenspielen, die als Tummelplatz virtuoser Künste gelten, breiteren Raum. Dem Marais wie Schenk sind Stellen gemeinsam, die Lully's Trio entsprechen: bei Schenk ist es ein veritables Trio, durch *Piano* vom »Tutti« unterschieden; Marais läßt den Continuo schweigen und die Gambe in zweistimmigem Spiel sich ergehen. Der Ouvertüre der IX. Suite hat Schenk ein gesangvolles Allabreve angehängt, wenn man will eine Doppelfuge, in ein kurzes motivisches Interludium mündend, aus dem ein neues charaktervolles Fugenthema sich erhebt, um nach der ersten Reperkussion sich wieder in leichtes Spiel aufzulösen; ein kurzes Adagio beschließt — seine Spielfreudigkeit hat ihn wie Marais (II. Buch Nr. 110, III. Buch Nr. 90) verleitet, eine glänzende Fuge mit unregelmäßigen Wiederschlägen und virtuos gehaltenen Übergängen, in einem Adagio-Tremolo zerstäubend, als selbständiges Stück zu geben (XI). Auch die *Sonata con Basso obligato*, das Einleitungsstück der V. Suite, weist als Hauptstücke zwei Fugen, eine *Canzona* und ein *Alla breve* auf: betrat die Gambe mit diesen Fugen ein fremdes Gebiet, das sie mit einiger Willkür eroberte, so ist auch in den sie einrahmenden und verbindenden Sätzen das Vorbild der italienischen Solosonate offenkundig: als Einleitung ein Adagio, einstimmiger Gesang über figuriertem Baß, dessen Vordersatz am Schluß wiederkehrt; dieser Rahmen umschließt freilich ein Vivace aus virtuosen Arpeggien, die wieder gänzlich im Basse ihren Halt haben. Ein kurzes einstimmiges Adagio verbindet die Fugen, ein anderes ebenso kurzes, fragend schließendes steht am Ende der Sonate. Als erstes erhaltenes Beispiel eines Gambenstücks in der Form der italienischen Sonata da chiesa ist das Werk merkwürdig: von der Art, wie die Gambe sich diese Form aneignete, hing die weitere Entwicklung ihrer Literatur im 18. Jahrhundert ab.

Kühnel zeigt in manchen Punkten Beziehungen zum englischen Gambenspiel: so in der Rücksichtnahme auf die Bedürfnisse der Dilettanten. Wie auch Marais vor ihm in sein erstes Buch leichte und schwerere Stücke aufnimmt[1]), wie er später (1717) das vierte Buch nach Gruppen gliedert: eine bestehend aus singbaren, leichten Stücken mit wenig Doppelgriffen, eine andere aus schwierigen, welche Aufmerksamkeit und sogar Studium verlangen, so hat auch Kühnel sein Werk »so eingerichtet, daß diejenigen, so das *Instrument* noch nicht lange traktiret, etwas haben, so sie zwingen können: die aber albereits was mehr

1) »Par ce que les chants simples sont du goût de bien des gens; I ay fait dans cette veüe quelques pieces, ou il n'entre presque point d'accords, on en trouvera d'autres ou j'en ay mis d'auantage, et plusieurs qui en sont toutes remplies, pour les personnes qui aiment l'harmonie, et qui sont plus auancées«. Ähnlich in der Vorrede des vierten Buches.

gethan und die, so der *Viola da Gamba* wohl kündig seyn, auch etwas zu ihren Vergnügen antreffen mögen«. Dergleichen wird man niemals antreffen in einem Violinsonatenwerk: immer hat die Geige für ein Instrument gegolten, das in die Hand eines Liebhabers nicht gehöre (man vgl. H. Le Blanc), während »die Violdigamb und Laute in der Kammer, ihrer Anständigkeit halber, vor andern besaiteten Instrumenten etwas voraus haben«[1]. Die Namen trefflicher Dilettanten auf der Gambe, besonders fürstlicher und adeliger, begegnen, seit Junker Andreas bei Shakespeare, überaus häufig; und im 18. Jahrhundert trat an die Stelle der Gambe als »anständiges« Instrument ihr Rechtsnachfolger auch im übrigen, das Violoncell: wie wäre sonst die Vorliebe der vornehmen Liebhaber für ein so schwieriges Tonwerkzeug zu erklären? Auch diese Eigenschaft der Gambe als Dilettanteninstrument hat sich in England am stärksten ausgeprägt[2]. Seit dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts fehlt sie im Familienkonzert der Liebhaber fast nie als mitwirkender Faktor neben der Laute: in den mehr- und einstimmigen Ayres hat sie das Fundament zu spielen, um den Baß des Tasteninstruments zu verstärken, oder der Laute größere Freiheit der Bewegung zu ermöglichen; so ist schon das Verhältnis in Ph. Rosseter's »Booke of Ayres« (Lond. 1601), worin die Lautentabulatur unter der Singstimme, verkehrt gegenüber die Fundamentalstimme für die Gambe gedruckt ist; Lautenbaß und Gambenstimme außer unwesentlichen Abweichungen völlig gleichlautend; — und so blieb es bis zum Ende des Jahrhunderts. Fehlte das Akkordinstrument, so mochte ein leidlicher Spieler durch Doppelgriffe in Sexten, Terzen, der Quint oder gar durch vollere Arpeggien für Klangfülle sorgen; war es vorhanden, so versuchte der Gambist wohl eine Mittelstimme zu improvisieren. Georg Neumark läßt in seinem »Fortgepflanzten Musikalisch-Poetischen Lustwald« Jehna 1657 S. 437ff. in Nr. LXXXIII, einem Hochzeitsliede, das Fundament von einer Gambe spielen und eine zweite mit der Singstimme konzertieren; er fügt bei: »Dieses Lied ist eigendlich auf 2. Violdagammen gesetzt / in *F-moll*-Verstimmung / wie denn viel andere mehr in diesem Lustwalde in unterschiedlichen Verstimmungen / weil aber die *Tabulatur* nicht bey Jedes hat können beygesetzet werden / muß man es bey den schlechten Noten bewenden lassen / und wird ein Violdagamista und Liebhaber selbst sehen / welche sich zu dieser oder jener Verstimmung schikken« und weist damit auf einen Gebrauch hin, der, in Tabulatur selten, in gestochenen

1) Mattheson, Vollk. Capell-Meister, S. 479.

2) Auch hierin war Italien vorangegangen. Vgl. die Widmung zum zweiten Buch der Duo cromatici des Agostino Licino; Venet. 1546. Diese Duo's sollen dienen als »alphabeto di musica. . . . aiuto ad imparar a sonare gli stromenti da arco, come sono uiole uioloni & altri stromenti simili«.

deutschen Gambenwerken um so mehr verschwinden mußte, als das Spiel kunstvoller und künstlerischer wurde[1]), in Frankreich überhaupt fehlt, in England aber sehr lebendig war: Mace[2]) nennt als die fünf besten, zu seiner Zeit gebräuchlichen Stimmungen: Violway (*D G c e a d'*); Harp-Way-Sharp (*D G d g h d'*); Harp-Way-Flat (*D G d g b d'*); High-Way-Sharp (wahrscheinlich: *D A d fis a d'*) und High-Way-Flat (*D A d f a d'*). Die Tabulatur, die einem künstlerischen Spiel unüberwindliche Hindernisse in den Weg legte, diente hinwiederum deshalb als Notation, weil sie den »verstimmten« Stücken günstig war; die schlechthin vollkommene Notenschrift des Marais, in der Fingersatz, Bogenführung, Agrémens bis ins kleinste unzweideutig bestimmt sind, im Gegensatz zur ausnahmslos stenographisch notierten Violinmusik, spricht von ihrer Herkunft von der Tabulatur[3]) und ihrer Bestimmung für Dilettanten in gleicher Weise deutlich[4]). — Von der Rolle, das Fundament zu spielen, ging die Gambe

1) Jacob Kremberg nennt in seiner Musikalischen Gemüths-Ergötzung 1689 zehn Verstimmungen; noch J. F. B. C. Majer, *Music*-Saal 1741, S. 102 führt nicht weniger als zwölf auf, von denen nur eine mit einer Krembergschen übereinstimmt.
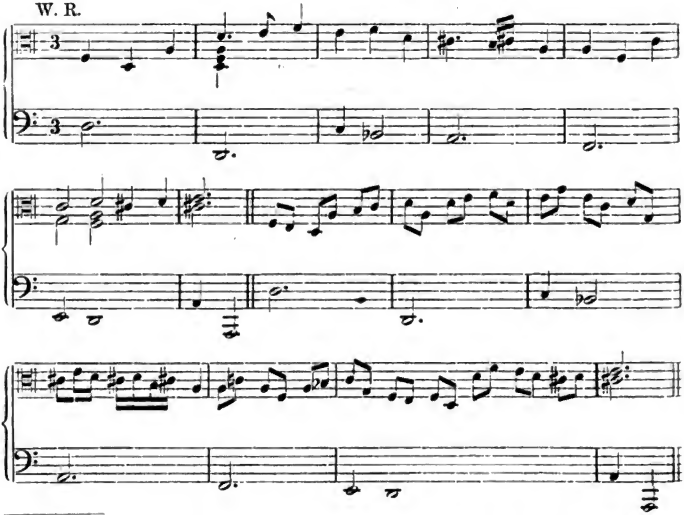
2) A. a. O., S. 264.

3) Dem ersten Buch des Marais gehen denn auch um ein Jahr voraus: »Pièce de viole en musique et en *tablature*« des Sieur de *Machy*, 1685.

4) Marais schreibt prinzipiell jede Verzierung aus, und wendet nur für Tremblement (Triller mit Obersekunde ohne Nachschlag), Battement (Pralltriller), und Pincé ou flattement (Mordent, Pralltriller mit Untersekunde) leicht unterscheidbare Zeichen an. Dazu kommt das Zeichen für die Plainte (Bebung »ordinairement du petit doigt en balançant la main«), für doigt couché (»Überlegen« des ersten Fingers), die Tenue (vgl. S. 27), das Coulé de doigt (✓); in den späteren Büchern ist der Vortrag noch mehr verfeinert und durch neue Zeichen verdeutlicht, die alle in die spätere französische Gambenmusik übergingen. Es würde zu weit führen, auf die Verzierungskunst bei Simpson, Rousseau, Danoville, Marais, auf die Bezeichnung der Agrémens und des Vortrags; und ihre Beziehungen untereinander und zur Lauten- und Klaviermusik näher einzugehen. Die Namen der Verzierungsarten bei Rousseau (Traité S. 75 ff.) und Danoville (L'art de toucher le Dessus et Basse de Viole 1687, S. 39 ff.) und ihre Erklärung mögen für den Kenner genügen. Rousseau: Cadence avec appuy (Triller mit der oberen Hilfsnote beginnend); Cadence sans appuy (Triller mit der Hauptnote beginnend); Port de Voix (Vorschlag von unten, Acciaccatura); Aspiration (Nachschlag der Obersekunde; Antizipation der Obersekunde; Coulé aufwärts); Plainte (Portamento abwärts); Cheute (Vorschlag beim Absteigen und zwischen Noten gleicher Tonhöhe); double Cadence (mehr oder weniger umfangreicher Nachschlag [des Trillers]); Martellement (längerer oder kürzerer Pralltriller mit Untersekunde, Mordent); Battement (Tremolo); Langueur (desgl., durch Fingerwechsel erzeugt). — Danoville: Tremblement (= Cadence sans appuy; Zeichen die »virgule« ,); Pincé (= Martellement; Zeichen +); Battement (Tremolo mit zwei Fingern; Zeichen ~~)); Port de Voix (Vorschlag von unten und von oben; wird ausgeschrieben); Coulé du doigt (Portamento zum nächsthöheren Halbton, nach Marais; Zeichen ⌒); Balancement (Vibrato mit dem vierten Finger; Zeichen ...). — Kühnel setzt spärlichen Fingersatz für schwierigere Stellen auf den höchsten zwei Saiten; von Verzierungen deutet er nur den Triller mit dem vielgebrauchten Häkchen an und überläßt sie im übrigen dem Geschmacke des Spielers.
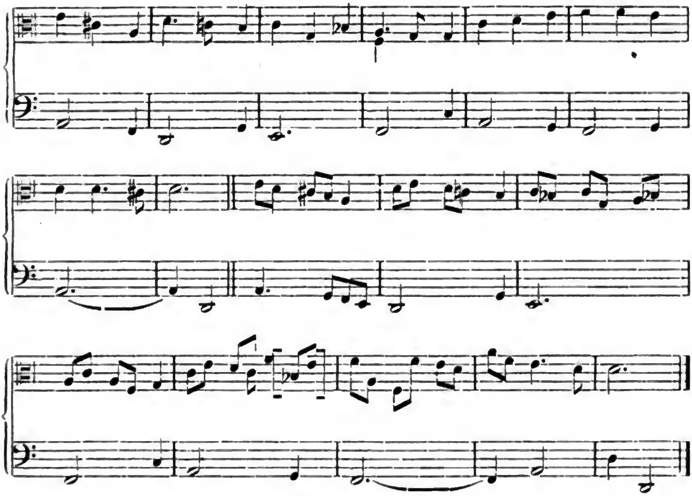
sehr bald über, sich an der Melodie, oder der Melodie und dem Baß zumal zu versuchen; und so sind denn die in erschrecklicher Zahl in Druck und Schrift erhaltenen Lessons neben kleinen Präludien und zwei- und mehrteiligen Tanzstücken angefüllt mit Ayres, Masquarades, Modemelodien, Gassenhauern (Common-Tunes, Vaudevilles), teils die simple Melodie, teils Melodie und Baß im charakteristischen Lautenstil, die mehr die Liedforschung als die Geschichte der Instrumentalmusik angehen. Auf der Kasseler Landesbibliothek liegt ein belehrendes Beispiel dieser Art in Mss. Mus. fol. 61^1 Bll. 7—29, aus den Jahren 1653—1669, in welchem mit Theorbenstücken solche für Viola Baryton vereinigt sind[1]), die meisten ohne Namen, einige W. R. (Walther Rowe?), Gautier, John Jen[kins], D. G. (Denis Gautier), Mr. Young (Theorbenstück) gezeichnet: Übertragungen von Tänzen, Aufzugsmusiken; das beste dieser Stücke noch eben erträglich; als Beispiel diene eine Sarabande mit Double von W. R.[2]).

W. R.



1) Eins der Stücke, »Libertas« überschrieben, findet sich für fünf Instrumente in fol. 61e. Sammelbände der IMG. V. 163.

2) Die Tabulatur bietet manche Schwierigkeiten: Stimmung der gestrichenen Saiten: *A d f a d'*, in der Tabulatur mit Buchstaben bezeichnet; die der gekniffenen, welche in meiner Übertragung auf dem untern System stehen: die diatonische, je nach der Tonart des Stückes variable Skala von *d'*—*A*, mit den Ziffern $\dot{7}\ \dot{6}\ \ldots\ \dot{1}\ 1\ 2\ 3$ usf. bezeichnet.



Auch in Frankreich kannte man, bevor Marais Lully's größere Formen im Schmuck einer erstaunlichen Technik in die Gambenlitteratur einführte, nichts anderes als diese unschuldigen Stücklein, mit Ausnahme einiger Virtuosen, die das Spiel ex tempore übten: das beweisen viele Stellen in Rousseau's Traité; ferner der Platz der Gambe »dans les concerts de ruelle«, wie sich Danoville S. 14 ausdrückt; und man kann es aus dem Hohn schließen, womit C. Huygens einige Kompositionen des Hottemann aufnimmt[1]); selbst sein Dankschreiben an Hottemann[2]) ist voll von versteckten Bosheiten über die Nichtigkeit des Gegengeschenks. Mersenne[3]) hat wohl die »pieces aisées, chantantes, et peu chargées d'accords« des Hottemann im Auge, wenn er sagt: »die meisten glauben, daß die Gambe den Vorzug verdiene vor der Violine — und jedenfalls sei sie ein Instrument, hervorragend im Vortrag singbarer Sachen, und das man auch mit Glück zur Begleitung der menschlichen Stimme gebrauche«. Demgemäß nennt Tho. Mace[4]) die Gambe »ein dankbares Tonwerkzeug: niemand scheut ihre Erlernung, und in kurzer Zeit sind große Fortschritte darauf möglich«. Noch Kuhnau im Musikalischen Quack-Salber, S. 11, macht sich über die Stümper lustig, die sich ein

1) Lettre XLII, 7. X. 1660.
2) Lettre XXXIX.
3) Harm. Lib. XII, De instr. harm. Prop. 29.
4) A. a. O., S. 43.

Großes dünken, wenn sie die »Englische Klocke auff der *Viola da Gamba* sägen und reissen können« — ob er damit den »Clockedans«[1]) meint oder eine Variationenreihe über einen der Glockenbäße, an denen die Virginalmusik ihre höchste Kraft versucht hatte, weiß ich nicht.

Von Kühnel hat sich nur ein Stück in Tabulatur erhalten[2]); es ist mit AK gezeichnet und mit der Aria in *e*-moll identisch, die Kühnel in seiner zweiten Sonate variiert hat: das Stück ist unzweifelhaft nach dem gestochenen Werk in Tabulatur übertragen. Was sich sonst von derselben Hand, in der ich die von Kühnel's Stecher zu erkennen glaube, in Tabulatur vorfindet: ein Menuet in drei Fassungen für einen ungeschickten Schüler, der das *a'* noch nicht zu erlangen wußte; eine Chacon (*a*-moll); ferner in Not. Mus. Anh. fol. 30 eine Suite in *g*-moll aus sechs Stücken: Air en maniere de prelude, Entrée d'Apollon, Aria, Sarabandt, Aire Angloise, Menuet gehört K. nicht an, trotz einzelner ihm eigener Wendungen und der ab und zu feinen Zeichnung der Melodie; kein Zug in seinem Werke von 1698 verrät eine Hinneigung zur französischen Gambensuite mit den ihr eigenen kleinen und kleinsten Tanztypen und »charakteristischen« Stücken, welche ihren Organismus zerstört haben: bei ihm ist alles fest gestaltet, die Teile der Suite innig aufeinander bezogen; an Tanzformen gebraucht er neben der typischen Vierzahl nur die Gavotte.

Seine vier letzten Partiten lassen, wenn auch nicht nach dem inneren Gehalt, so doch in bezug auf die äußere Form einen Vergleich mit den 12 Höffler'schen Suiten zu; durch sie hängt Kühnel mit der deutschen Gambenlitteratur zusammen, wie seine Sonaten mit der deutschen Soloviolinsonate manche Gemeinsamkeiten verbinden. Beck's Werk enthielt nur Suiten, in der seltsamen Reihenfolge der Tänze, wenn wir dem Titel trauen dürfen: All. Gigue, Courante, Sarabande; Zachov setzt vor seine Partiten Präludien und Sonaten; Höffler gibt teils bloße Suiten (2. 3. 7. 8. 9. 10. 12), teils leitet er sie durch Präludien (4. 5. 6.) oder Sonaten, aus Präludium und Fuge bestehend (1. 11.), ein. Seine Präludien weisen,

---

1) Vgl. Bolte, a. a. O., S. 4 nach J. P. N. Land.
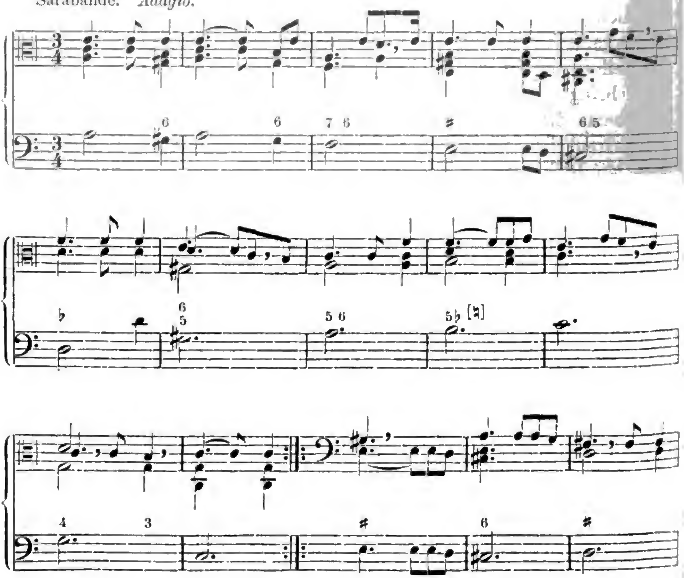
2) Auf Bl. 37 des erwähnten Mss. der Kasseler Landesbibliothek. Das »Concerto ex *B*-dur« für Laute, sowie die Lautensuite, die Eitner, Quellen-Lex. V. 467, unter K. verzeichnet, sind nicht vor 1710—20 entstanden und gehören Johann Michael Kühnel an. In unserm Ms. von späterer Hand, etwa um 1710, noch acht Stücke oder zwei Suiten in *F* und *g* »de Sigr: G. Tielcke««, vielleicht eines Bruders des berühmten Gambenmachers (vgl. Gerber N. L. unter Joachim Th.; dieser vielleicht identisch mit dem »Thielken«, der seit 1695 an der herzogl. Kapelle in Hannover angestellt ist [M. f. Mg. XXXV. 93 nach G. Fischer, Musik in Hannover]): 1. Aria (Vivace) mit Double. 2. Sarabande. 3. Menuet. — 4. Aria (Vivace). 5. Sarabande. 6. Aria (All°). 7. Aria. 8. Allegro — Presto; zum Teil nichtswürdige, zum Teil bizarre Stückchen, die Tänze unreine und verwässerte Typen.
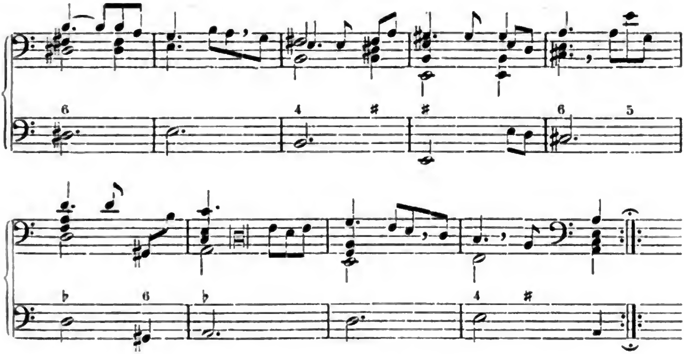
je nach der Gruppierung ihrer virtuosen Bestandteile verschiedene Form auf; als Einleitung gestaltlose Figuration über liegendem Baß (5. 6.), Sequenzen, auf- und abwogende Harmonien in Doppelgriffen, die typischen Läufe und rezitativischen Phrasen der Tokkate, Figurationsmotive über schwerflüssigem oder bewegterem Baß, der in 6 (*G*-dur) durch Kadenzen in viele kleine Absätze sich gliedert, deren jeder sein besonderes Figurationsmotiv erhält; zwei Absätze durch Wiederkehr der Motive enger aufeinander bezogen. Das Präludium der 5. Suite (*d*-moll) präsentiert sich durch Scheidung in einen breiteren und bewegteren Teil einfacher und übersichtlicher. Kürzer als diese drei sind die Präludien der Fugen; das in *C*-dur (11) besteht nur aus feierlichen Akkorden, in Bindungen schwer durch *G*, *a*, *C*, *d*, *a* zur Grundtonart zurückwandelnd; das der *F*-dur-Fuge (1) will sich nach kurzem, eben die Tonart feststellenden Adagio und ebenso kurzer Figuration über liegendem Baß selbständig auswachsen, wird aber abgebrochen. Die nachfolgenden Fugen, deren Faktur Höffler in der Vorrede trotzig-verzagt verteidigt, sind unbehilflich und geschmacklos; wir würden es Höffler verzeihen, daß er die Wiederschläge in entferntere Tonarten versetzt, wenn nur die beiden Themen selbst mehr Gesicht besäßen, wenn ihm gelungen wäre, Gegensätze zu ihnen zu erfinden, die bald akkordischen, bald figurativen Zwischenspiele, welche viel Raum einnehmen, spannender zu gestalten und organisch einzugliedern. Den Glanzpunkt der ersten Fuge bilden die Stellen, da die Gambe in dicken Akkorden Führer und Gefährten zumal bringt; gerade hier zeigt sich am klarsten, wie schlecht erfunden das Thema ist. Die zweite Fuge ist kürzer, noch massiger und ärmer. Das Erfreulichste in Höffler's Werk sind die Tänze, ausnahmslos in der normalen Reihenfolge. Der Gang der Harmonie in der Allemande ist für die folgenden Stücke gewahrt, abgesehen von der kurzen und kantablen Sarabande; d. h. als formbildend gilt die Folge der Schlußfälle, mit wenigen Ausnahmen (5, Gigue). Demgemäß sind melodische Anklänge selten, ja die melodische Einheit innerhalb eines Tanzes selbst ist äußerst gering; doch ist es kurzweilig, wie Höffler den Weg von Kadenz zu Kadenz ausfüllt: seine Spielfertigkeit ist sehr bedeutend, seine äußeren Mittel an Läufen, Doppelgriffen, Arpeggien sehr mannigfaltig; die Anforderungen an die linke Hand größer als bei irgendeinem deutschen Gambisten. Die Tanzformen sind manchmal zwerghaft (10); als Hauptstück gilt immer die »nerveuse«, oft eckige Allemande, mit der die Courante (zweimal heißt sie Corrente) harmonisch genau korrespondiert; am ansprechendsten sind die Sarabanden, mit kurzen, regelmäßigen Abschnitten, der zweite Teil einigemal gegen den ersten, der meist in dunklen Akkorden einherwallt, durch lebhaftere Bewegung abschattiert; die Sarabande der 11. Suite mit französisch ausgezierter Melodie, mit figuriertem

zweiten Teil. Die Giguen sind von wechselndem Ausdruck: springend im $^3/_4$-, laufend im $^3/_8$-, $^6/_8$-, $^{12}/_8$ Takt; fugato im $^6/_4$- Takt; wenige flüssig wie die der vierten, oder wohlgegliedert wie die der zehnten Suite.

Kühnel's vier Partiten für Gambe allein (XI—XIV; *d*-, *e*-, *a*-, *g*-moll), ebenfalls nur aus All. Cour. Sar. Gigue bestehend, haben alle ihr kurzes Präludium. Auf ihren Stil deutet die Erlaubnis hin, den Continuo schweigen zu lassen: es ist der lautenmäßige, von Melodie zum Baß springende, Akkorde einmischende. Schon vor Kühnel hat der Geiger P. Westhoff (1674), vielleicht auch Zachov; endlich Schenk (wenn sein Werk vor 1696 erschienen ist) Suiten »sonder Passo Continuo« geschrieben; und mit fast gleichem Recht wie er konnte auch Höffler auf die Mitwirkung des Tasteninstruments verzichten. Im übrigen aber sind Kühnel's Tänze mit den seinen unvergleichbar: in den kleinsten Maßen, doch vollkommen ebenmäßig, bis ins einzelnste mit entzückendem Leben erfüllt: die Allemande körnig, energisch modulierend, bald im Wechselspiel der Stimmen motivisch, bald in zackigen Läufen, bald in Arppegien sich rüstig bewegend; die Courante schwungvoll, rhythmisch fein belebt; die Gigue leicht beschwingt und neckisch; am tiefsten empfunden die Sarabande:

Sarabande. *Adagio.*





Ebenso unvergleichbar sind die Präludien; auf den prahlerischen Einfall einer Fuge vor so kleinen Gebilden ist Kühnel nicht gekommen; und obwohl sich in seinen Präludien dieselben Bestandteile finden wie in den Höffler'schen, verschmelzen sie zu einheitlichen, bedeutsamen Stücken: sie alle der unmittelbare Erguß eines männlichen Sinns, einer starken musikalischen Kraft, die aus einfachen Kontrasten Gebilde von mächtiger, beinahe pathetisch beredter Ausdrucksgewalt schafft[1]).

Kühnel's vier Sonaten für Gambe allein (VII—X; *G*-, *A*-, *D*-dur, *g*-moll) bewegen sich in den Bahnen, welche seit dem Anfang des Jahrhunderts auch die Soloviolinsonate beschritten hatte, und worauf die deutsche insbesondere ungebührlich lange verharrte. Hervorgegangen aus der Improvisation, an der das Tasteninstrument den stärksten Anteil hatte[2]), bleiben ihre Lieb-

1) Beispielsammlung 3, a.

2) Ein lehrreiches Beispiel dafür in B. Marini's op. 8. 1626, Sonata Prima Per il Cornetto ò Violino Solo Semplice (d. h. der Komponist verbittet sich die Hinzufügung weiterer Koloraturen). Darin heißt es einmal im Violinpart:



in der Partitur des Bc., die für das Tasteninstrument bestimmt ist, lautet die Stelle:





. Auf der andern

lingsformen die phantastische Tokkata, die Liedvariation und der Passacaglio, die überall da eine Rolle spielen, wo das technische Vermögen nach Entfaltung drängt. Daneben machen sich geltend die Kanzonübertragungen; je nachdem sie kantable und virtuos-figurative Kontraste einfügen, oder die Tokkata zu imitatorisch fester gewobenen Gliedern sich verdichtet, ergeben sich Formen verschiedener Haltung. Wir sprachen schon davon, daß die Solosonate des Joh. E. Kindermann in all ihren Elementen aus dem Basso-Continuo herausgewachsen sei; findet auch in ihnen die Variation noch keine Stelle, so eine um so größere in der Sonate der Schmelzer, Biber und Walther. Von Schmelzer's sechs Sonaten (1664, Sonatæ unarum Fidium) sind nur die beiden letzten vielgliedrige Tokkaten, II und III aber reine Variationenreihen, während in I ein Passacaglio den Kern, in IV den Anfang bildet von phantastischen Sätzen rasch wechselnden Ausdrucks. Biber übernimmt die Formen Schmelzer's, fügt zum Passacaglio über längerem oder kürzerem rundläufigen Baß die Aria variata, die Doubles von Tanztypen, die französischen Formen der Ciacona und Passecaille, und stellt in ihren Dienst seine überlegene Spielfertigkeit und kühnere musikalische Gestaltungskraft. Walther beschränkt die Variation der Tanztypen auf die Suite; neben Charakterstücken gilt auch ihm als Sonatenform der Passacaglio, die Aria variata mit oder ohne tokkatenhaftem Präludium. Auch die Gestaltung von Kühnel's Sonaten wird durch die Variation bestimmt. In keinem Falle freilich schreibt er Variationen über wahllos zusammengewürfelte Baßnoten, wie es Marais einmal (1689) getan hat; oder über die beliebten Skalenbruchstücke oder Schlußformeln, wie sie Schmelzer, Biber, Walther öfter gebrauchen: die Monotonie solcher rundläufiger Bässe überwindet am leichtesten das reiche Klangvermögen der Orgel oder des Orchesters. Kühnel variiert ausschließlich liedhafte, wohlgegliederte Gebilde, die er Arien nennt, und deren Melodie in vielen Variationen vernehmlich durchklingt. Die X. Sonate ist die neunmalige Variation einer harmonisch reizvollen, mit Pausen kapriziös durchsetzten Aria, die in allen Variationen respektiert werden; ferner ist die IX. eine Variationenreihe über drei-

Seite konnte das Akkordinstrument wegfallen, wo es sich um die bekannte Melodie eines rundläufigen Basses handelte. So ist in der »Romanesca per il Violino solo« des Biagio Marini, op. III. 1620, der Baß nicht obligat (Neugedruckt von Wasielewski. Musikbeilagen zu Die Violine im 17. Jahrhundert Nr. X). Wasielewski hat keineswegs erkannt, daß hier eine Variationenreihe über den Baß vorliegt, den auch Salomone Rossi (1613), Frescobaldi (1634) und Buonamente zweimal (1626 und 1637) verwendet haben. Ich führe das Beispiel auch deshalb an, weil es Variation 5 und 6 als Gagliarde, Variation 7 als Corrente umbildet: nicht also Frescobaldi »war es, der zuerst einzelne Variationsabschnitte zu Tänzen umgestaltete« (Seiffert, a. a. O., S. 141 f.), sondern Marini, und leicht mochte die Form schon in der Improvisationskunst des 16. Jahrhunderts ihre Wurzeln haben.

gliedrigen Baß, neun wechselnde Bilder im vier-, und vier im dreiteiligen Takt; erst in der siebenten Variation enthüllt sich das Antlitz der Melodie, und so rein und kraftvoll ist Kühnel's melodische Erfindung, daß es schwer zu entscheiden ist, ob sie das wirkliche Urbild oder bloße »Descant-Division« darstellt. Der Ausdehnung und dem virtuosen Glanz dieser Variationenreihe entspricht der freie Satz, der sie einleitet und beschließt: nach einem vollstimmigen Präludium beginnt ein machtvoller Gesang, in dem bald ein chromatisches Motiv auftaucht und seltsam trüb durch die Stimmen schleicht; zum Schluß sehnsüchtig bewegliche Bitte. — Die beiden übrigen Sonaten, obwohl keine Passacagli, enthalten doch als Kernpunkte variierte Arien; in der VIII. bildet eine zweimal variierte Aria den Mittelpunkt einer phantastischen und doch klar und großzügig gebauten Toccata; die *G*-dur Sonate endlich stellt sich dar als eine Reihe von drei Variationenreihen verschiedener Art, eingeleitet durch ein zweigliedriges Präludium: die erste Reihe eine anmutige Aria $^3/_4$ mit Double; die zweite über einen Baß in gerader Taktart, der aus dem der vorhergehenden Aria entwickelt scheint: dort die Schlußfälle *G D* :‖: *e G*, hier *G D E G*, der zweite Nachsatz der Steigerung wegen aus Vierteln zu Halben gedehnt. In der ersten Variation dieses Basses ruht die Melodie auf wuchtigen Akkordsäulen, löst sich dann in behende Sechzehntel auf, erstrahlt in herrlichem Zwiegesang, versprüht in Arpeggien und Läufen. Als Schlußreihe endlich drei Variationen über ebenfalls viergliedrigen, doch nur in den umgestellten beiden ersten Gliedern mit den vorhergehenden verwandten Baß vom Typus der Sarabande.

In all den Formen, die Kühnel für seine Solosonate gebraucht, erscheinen auch seine sechs Stücke für zwei Gamben gleicher Höhe und Stimmung und mit gleichmäßigen Ansprüchen auf virtuose Behandlung. Diese Kunstübung war beim Erscheinen von Simpson's Werk selbst in England noch nicht alt[1], ja Simpson scheint darauf hinzudeuten, daß er selbst sie, wenigstens in der Form der Passacaglio, aufgebracht habe, wenn er sagt: »Von dieser Art habe ich einige Erfahrung, und will sie in derselben Reihenfolge erörtern, wie ich sie geübt habe«. Auch sie war an der Variation eines rundläufigen Basses erstarkt; wenn nicht so sehr bei Kühnel, so werden wir doch bei der Darstellung der deutschen Triosonate für Violine, Gambe und Baß »in stylo phantastico« uns der Beschreibung Simpsons des extemporierten Spiels zweier Gamben zumal

1) Zweistimmige Fancies gab es natürlich schon längst. Das erste Werk aber für zwei konzertierende Violen war scheinbar Michael Easte's »The seventh set... of books), wherein are Duos for two Base Viols, so composed though there be but two parts in the eye, yet there is often 3 or 4 in the eare . .« Lond. 1638. Vgl. Nagel, Geschichte der Musik in England II. 138, 139, 286. Das erinnert an B. Marini's Capriccio (1626), darin zwei Violinen »sonano quatro parti.«

erinnern[1]. Wenn aber Simpson verlangt, daß die diminuierende Stimme hervor-, der Ground zurücktrete, so läßt Kühnel in seinen Variationen die Melodie immer in einer der Gambenstimmen erklingen, da er, wie

1) The Division-Violist S. 58 f. Sie ist schon bei Hawkins IV, 402 f. abgedruckt, darf aber hier nicht fehlen:

»Of two Viols Playing together *extempore* to a Ground. — First, let the *Ground* be prick'd down in three several Papers; One for him who Plays upon the *Organ* or *Harpsechord*: The other two for them that Play upon the two *Viols*: which, for order and brevity, we will distinguish by three Letters; *viz.* A. for *Organist*, B. for the *first Baß*, and C. for the *second*.

Each of these having the same *Ground* before him, they may all three begin together; A. and B. Playing the *Ground*; and C. Descanting to it, in slow Notes, or such as may sute the beginning of the Musick: This done, let C. Play the *Ground*, and B. Descant to it, as the other had done before, but with some little variation. If the *Ground* consist of two Strains, the like may be done in the socond: One *Viol* still Playing the *Ground* whilest the other Descants or Divides upon it.

The *Ground* thus Play'd over, C. may begin again, and Play a Strain of quicker *Division*; which ended, let B. answer the same with another something like it, but of a little more lofty Ayre: for the better performance whereof, if there be any difference in the Hands or Inventions, I would have the better Invention *lead*, but the more able Hand still *follow*, that the Musick may not seem to flaccess or lessen, but rather increase in the performance.

When the *Viols* have thus (as it were) Vied and Revied one to the other, A. if he have ability of Hand, may, upon a sign given him, put in his Strain of *Division*; the two *Viols* Playing one of them the Ground, and the other *slow* Descant to it. A. having finished his Strain, a reply thereto may be made, first by one Viol, and then by the other.

Having answered one another in that same manner so long as they think fit, the two *Viols* may divide a Strain both together. In which doing, let B. break the *Ground*, by moving into the *Octave* upward or downward, and returning from thence either to his own Note, or to meet the next Note in the *Unison* or *Octave*. By this means, C. knowing B.'s motion, he know also how to avoyd running into the same, and therefore will move into the Third or Fifth (or Sixth where it is required) meeting each succeeding Note in some one of the said Concords, until he come to the Close: where he may (after he has divided the Binding) meet the Close Note in the *Octave*; which Directions well observed, two *Viols* may move in *Extemporary* Division a whole Strain together, without any remarkable clashing in the Consecution of *Fifths* or *Eighths*. When they have proceeded thus far, C. may begin some Point of *Division*, of the length of a *Breve* or *Semibreve*, naming the said word, that B. may know his intentions: which ended, let B. answer the same upon the succeeding Note or Notes to the like quantity of Time; taking it in that manner, one after another, so long as they please. This done, they may betake themselves to some other Point of a different length, which will produce a new variety.

This contest in *Breves*, *Semibreves*, or *Minims* being ended, the may give the Signe to A. if (as I said) he have ability of Hand, that he may begin his Point, as they had done one to another; which Point may be answered by the *Viols*, either singly or jointly; if jointly, it must be done according to the former Instructions of Dividing together; Playing still *slow* Notes and soft, whilest the Organist Divides; for that Part which Divides should always be heard lowdest.

jener vom Baß, von der »Aria« ausgeht. Auch in Frankreich äußerte sich die neue Kunstübung anders als bei Simpson; sie scheint über die Niederlande dorthin geweht worden zu sein. C. Huygens hatte schon vor 1659 Kenntnis von ihr, und machte sich sogleich daran, »Concerts de Viole de Gambe« zu setzen: nichts andres als Tänze kleinsten Umfangs. Bis zum Jahr 1675 hatte er neben 769 Stücken für Laute und Theorbe, Clavecin und Gambe allein auch einige »pour plusieurs Violes, et nommément pour trois Violes Basses en unisson« geschrieben[1]. In Frankreich schrieb Marin Marais zuerst (1686) solche Stücke (»on verra aussi quantité de pieces à deux Violes, et quelques autres *nouueautez*«, Vorrede); man findet im ersten Buch seiner Pieces zwei große Suiten (*d*-moll, *G*-dur) für zwei; im 4. Buch (1717) zwei (*D*- und *G*-dur) gar für drei Gamben[2].

Bei Marais wie bei Kühnel ist die Faktur eine mannigfaltige. Wie in den Intermezzi des Marais, wo es auf den Reiz der Melodie vor allem ankam, die beiden Gamben in Terzen und Sexten volksliedmäßig geführt, sich dem Continuo gegenüberstellen, so schreibt auch Kühnel seine Partiten (IV—VI, *a*-moll, *c*-moll, *C*-dur) nicht anders als eine Triosonate für zwei Violinen; der Lautenstil der Suiten für Gambe allein ist verschwunden. In den Préludes, Caprices, Allemanden und dgl. des Marais wie in den drei Sonaten des Kühnel (I—III: *F*-dur, *e*-moll, *g*-moll) ist das Verhältnis ein anderes: sie sind »so gesetzt, daß sie auch ohne *Basso Continuo* können gespielet werden«, weil nämlich die eine Gambe begleitend zurück-, wenn die andere melodisch hervortritt, ihr in vollen Harmonien einen warm leuchtenden Untergrund schaffend. Auch in den Variationen und motivischen Sätzen, wo die Gamben einander melodisch koordiniert sind, ist der Baß immer genügend angedeutet: doch

When this is done, both *Viols* may Play another Strain together, either in quick or slow Notes; which they please; and if the Musick be not yet spun out to a sufficient length, they may begin to Play *Tripla's* and Proportions, answering each other either in whole Strains or parcels; and after that, joyn together in a Thundering Strain of *Quick* Division; with which they may conclude; or else with a Strain of slow and sweet Notes, according as may best sute the circumstance of time and place.«

1) A. a. O., Lettre XXXIV.

2) In diesen Zusammenhang gehören wohl nicht das Werk des J. E. Kindermann, das Göhler 2. 806 verzeichnet; die »Stricturae Viola gambicae« des David Funck 1670; das »Anmuthige Zehn vierstimmiger Violdigamspiele« des Joh. Georg Ahle 1681; ich vermute dahinter lauter redliche Suiten. Wir müßten sie erörtern: theils aber sind sie verloren, teils waren sie uns nicht erreichbar. In all diesen Werken ist die Eigenart der Gambe wohl kaum zu ihrem Recht gekommen, so wenig wie in der Allemande, Courante, Sarabande für vier Violen, die sich in J. H. Beck's »Continuatio Exercitii musici secunda« 1670 findet; oder in Cherubino Waesich's Canzoni 1632, oder in H. Du Monts Préludes und Allemandes.

möchte man hier das verbindende und füllende Tasteninstrument ungern vermissen. Marais hält ebenfalls stets an der Gleichwertigkeit der Gamben fest, ja er konserviert noch mehr als Kühnel den andeutenden, sprunghaften, akkordreichen Stil der Laute auch für seine Pièces à deux Violes. Deshalb ist bei ihm der Continuo auch mehr als bei Kühnel »Partie essentielle,« obwohl er selbst eingesteht, daß in seinen Stücken für zwei Gamben »la Basse-Continue . . . derivait le plus souvent de la premiere ou seconde Viole«[1]. Sind die Suiten des Marais für zwei und drei Gamben kürzer und einheitlicher als seine übrigen, so bieten Kühnel's Partiten für zwei Gamben ein bunteres Bild als die für Gambe allein. Die vierte schiebt zwischen Sarabande und Gigue die Gavotte; als Einleitung besitzt sie eine Sonatina, ein seltsam korrektes motivisches Sätzchen oder auch eine Fuge mit zwei vollkommenen Wiederschlägen und versetzten Kontrapunkten — danach aber ist man des trockenen Tones satt und läuft vergnügt und einträchtig zum Schluß: kein Doppelgriff im ganzen Stück. Die V. Partie betitelt sich Serenata, wie schon manche Suite vor Kühnel; doch ist die seine eine richtige Abendmusik: Entrata, ein reizender Marsch mit Echo; eine sarabandenmäßige elegische Aria, die kurz angebundene Gavotta, Sarabande, Giga, zuletzt die drollige Retirata im Schritt der Bourrée. Trotz der Entrata stellt sich vor die Suite eine dreigliedrige Sonatina; ein zweiteiliges Adagio nach Art der italienischen Sinfonia, über gehendem Baß melodisch strömend; Adagio im lebhaften Wechselspiel der Stimmen, auf spannendem Orgelpunkt zögernd und sich zum virtuos gehaltenen Tremolo-Allegro verdichtend; als Schlußchorus Adagio im Sarabandenschritt. Die dritte Partie, »*Echo*« überschrieben, in der Vorrede als technisch leicht bezeichnet, besteht aus zweiteiligem, arienmäßigem Allegro, Gavotte, Sarabande; Gigue; alle Stücke von der Manier des Echo reizvoll durchsetzt, die die Italiener Eco insieme nannten.

Von den drei Sonaten entspricht die dritte[2] der X. Solosonate, als alleinstehende Variationenreihe über eine zweiteilige Aria von großem harmonischen Reichtum, deren beide Teile durch Sequenzen zu je siebentaktigen Perioden erweitert sind; von den fünf Variationen die beiden ersten imitatorisch, melodisch aufs feinste durchgebildet; die dritte marschmäßig wuchtig einherschreitend, 4 giguenmäßig beflügelt, die letzte noch behender und glänzender. Die erste Sonate korrespondiert mit Solosonate VII, die zweite mit VIII. Jene[3] stellt sich dar als Variationenreihe über einem fesselnden Baß aus vier unregelmäßigen Abschnitten (Schluß-

1) Vorrede zum vierten Buch. Beispielsammlung 4a, b.
2) Beispielsammlung 3c.
3) Beispielsammlung 3b.

fälle *C A C F*), ausgedeutet in drei wundervollen Variationen, bis mit der vierten die Urform der Melodie ihr Gesicht enthüllt und nicht mehr verschwindet ($^3/_4$-Takt): in der letzten Variation wird sie von der zweiten Gambe vorgetragen, von der ersten mit funkelnder Figuration umwoben. Beschlossen wird die Variationenreihe durch ein buntes Echospiel; vorausgeht ihr eine zweiteilige Sonata: ein Andante, worin die erste Gambe in schwellenden Harmonien über dem figurierten Baß der zweiten dahinzieht, die aber aufstrebend die erste bald übersteigt und in sehnsüchtigen Wendungen zu Wort kommt; dann ein Allegro $^3/_4$ von italienisch freier Durchbildung aus zwei genau symmetrischen Abschnitten, der erste zur Dominant, der zweite zur Grundtonart zurückführend; fugato beginnend, aber nach der unverhofften Kadenz motivisch reizvoll fortgeführt. In der *e*-moll-Sonate endlich werden zwei Arien mit Doubles umrahmt von freien Sätzen festerer und geschlossenerer Gestaltung, als es in der Solosonate der Fall gewesen wäre.

Mit Kühnel hat die Selbstherrlichkeit des Gambenspiels in Deutschland ein Ende. Was in seinen und Schenk's Werken sich schon leise anbahnt, der Anschluß an die Formen der italienischen Kirchen- und Kammersonate, hat am Anfang des 18. Jahrhunderts eine völlige Wandlung im Stil des Gambenspiels zur Folge gehabt, deren Darstellung einer neuen Vorgeschichte bedürfte und über die Grenzen unserer Arbeit hinausgeht.

III.

Noch bleibt uns übrig zu untersuchen, wie die Gambe mit ihrem Drang nach solistischer und virtuoser Aussprache sich in die deutsche Kammermusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eingefügt hat; wobei wir uns auf die Werke für eine oder zwei Violinen, Gambe und Continuo beschränken. Der Gesichtspunkt der folgenden Darstellung ist notwendigerweise ein einseitiger; die Beispiele der Sammlung harren noch der Einordnung in einen größeren Zusammenhang.

Folgende Werke kommen etwa in Betracht.

Nub, Sonata à 3, 2 Violini e Viola da Gamba, Ms. der Kasseler Landesbibliothek.
Ebner, Sonatina à 3, 2 Violini e Viola da Gamba, wie oben.
J. K. Kerll, 3 Sonaten für 2 Violinen, Viola da Gamba und Bc. Vgl. D. d. T. i. B. II, 2. S. LXVII f. Eine davon neugedruckt ebenda S. 159 f.
Ph. Fr. Buchner, Plectrum Musicum 1662. Darin 2 Sonaten für Violine, Gambe und Bc., und 2 für Violin. Flautto vel Viola da braccio, & Viola da Gamba.
J. J. Löwe, *SON*Aten, *Canzonen* und *Capriccen*, à II. INSTRUMENTIS, Jena 1664. Darin Canzon V, und Capriccio IV—VI für Violine und Viola [da Gamba].
Kaspar Förster, Sonata à 3. 2 Violin e Viola da Gamba. Ms. Upsala caps. 3: 7a und caps. 3 : 9.
Sonata ex *C*? mol a 3. 2 Violini e Violono. caps. 3 : 10.

Sonata a 3. 2 Violini è Violadigamba. caps. 3 : 11.

Sonata a 3 ex *G*♮, 2 Viol. und Viola da Gamba. caps. 3 : 7.

Sonata à 3. 2 V. und Violdigbe. caps. 3 : 9.

M. Kelz. Epidigma harmoniæ novae . . 1669.

J. H. Schmelzer. SONATA / â 2. Str.: / Violino e Una Viola / di Gamb: / con / Basso Continuo. Anno 1672. 8. Jul: Ms. Upsala Caps. 58 : 7.

SONATA / à / 2. Violin è Viola / da Gamb: / con / Baß: Continuo. . . Ao. 1672, Ms. caps. 58 : 11.

Dietrich Becker. Erster Theil / Zwey-stimmiger / SONATEN und SUITEN / Nebest einem gedoppelten *Basso Continuo*.. Hambg. 1674. Darin als Nr. XL—XLV Sonate und Suite à 2. Violino & Violadagamba.

Joh. Mich. Nicolai. Erster Theil / Instrumentalischer Sachen, / Oder / Zwölff *Sonat*en . . Augsbg. 1675. Darin 4 Sonaten mit »zwey *Violin.* und ein *Viola da Gamba* (oder Trombone!).

Seb. A. Scherer. SONATÆ / A 3. / DUE VIOLINI, E VIOLA / DA GAMBA, VEL / FAGOTTO, / Cum / BASSO CONTINUO. / OPUS TERTIUM. Ulm 1680. Gambenstimme verloren.

Joh. Theile. Sonate a 3, 2 V. & Va. da Gamba 1683.

Gottf. Finger. Sonatae, darin 3 für V. und Va. da Gamba 1688.

J. A. Reincken. Hortus musicus, für 2 V. und Va. da Gamba. Neuausgabe von J. C. M. van Riemsdijk.

J. (sic!) Adam Strunck. Sonata a 3. 2 Violini / è Viola da gamba . . . Ms. Upsala Caps. 8 : 25.

J. Ph. Krieger. XII. / SUONATE / à doi, / Violino e Viola da Gamba . . . Opera Seconda. Nürnbg. 1693. Daraus Nr. II und III neugedr. in den Beilagen zu den M. f. Mg. 29/30 S. 66f.

N. A. Strunck. Übung auf der Violin und Viola da Gamba 1691. Vgl. Göhler 2. 1519.

Ph. H. Erlebach. SONATA / SECONDA / à doi, / Violino e Viola da Gamba (Nürnbg. 1694). Im ganzen waren es sechs Sonaten, vgl. Göhler 2. 429.

D. Buxtehude. Sonate à 2, Violine & Va. da Gamba, 1694/96. Neudruck D. d. T. XI[1].

---

1) Der Titel des ersten Werkes ist durch ein seltsames Versehen in dieser Neuausgabe falsch wiedergegeben. Ich lasse ihn folgen:

VII.
SUONATE
à doi,
Violino & Violadagamba,
con
Cembalo
di
DIETERICO BUXTEHUDE,
Organista
della Chiesa della Beat. Virg. N. S.
in
Lubeca,
Opera Prima.

Stampata in Hamburgo per Nicolao Spiering, Alle spese dell' Autore & si vendano appresso Giavanno Widemeyer in Lubeca.

Unterdrückt sind auch die Widmungen beider Opera.

Ebenda sind neugedruckt:

Die *Suite* der Sonata a 2 ex B., Ms. Upsala Caps. 13 : 25.
Sonata / à 3. / 2 Violini / 1 Violdigamba Caps. 13 : 27.
Sonata / à 2 / 1 Violon / 1 Violdigamb / Con / Basso Continuo / Caps. 13 : 24.

Ungedruckt blieben:

Sonata / à 2. / Violino è Violadagamba Caps. 13 : 26.
Sonata ex *G*♮ / a 3 / doi Violini e Violdagamba Caps. 13 : 28.
ex F. / Sonata due Violini / e Violdagamba. Caps. 13 : 23.

Diese handschriftlich erhaltenen Sonaten stammen vielleicht aus den: Sonaten à 2. & 3. Violini & Viola da gamba, cum continuo. zur Kirchen- und Tafel-Music bequemlich, Lübeck 1684. Vgl. Göhler 2. 218.

Von diesen Werken sind uns Kelz, Theile, Finger, und Strunck's gedrucktes Werk nicht vor Augen gekommen.

Im einzelnen wie im ganzen zeigt sich in einem Teil dieser Werke die improvisatorische[1]) und virtuose Tendenz der Gambe. Diese Sonaten bedeuten eine Gattung für sich, welche von der Triosonate für zwei Violinen und Baß in manchen Punkten sich unterscheidet: in dem größeren Umfang des Tonmaterials, der eine größere Bewegungsfreiheit, infolgedessen größere Beweglichkeit der Instrumente mit sich brachte; im Klanggegensatz der Geige und Gambe, den besonders Reincken voll erfaßt hat; in dem Reichtum an Schattierungen des Ausdrucks, den die mannigfaltigen Funktionen der Gambe bedingten. Bald dient sie zur bloßen Verstärkung, bald zur Auszierung des Continuo; bald schweigt dieser, bald die Gambe; in den Fugen war der Umfang der Gambe vorzüglich willkommen, um den Reiz des Stimmeneintritts in verschiedenen Tonlagen voll auszunützen und den Schein bedeutenderer Mittel zu erwecken, als in Wirklichkeit angewendet sind. Deshalb wachsen sich auch in der Violingamben-Sonate die Fugen zu größerer Länge aus als je in der Triosonate für zwei Violinen; und die Bedeutsamkeit dieser Teile mußte sich in vielgestaltigen Kontrasten ihr Gegengewicht schaffen. Von diesen Kontrastmitteln war eines die solistische Entfaltung der

1) Für die improvisatorische Tendenz im einzelnen nur ein Beispiel. Reincken schreibt in seiner *A*-dur-Sonata am Schluß des Solos der Gambe (Neuausgabe S. 83) . Das ist nun auf der Gambe ohne Daumenaufsatz gar nicht ausführbar, und der war noch unbekannt. Dagegen ist kinderleicht der Akkord . Es ist klar, daß der Gambist den nur durch seine Endtöne angedeuteten Akkord vervollständigte; und daß eine originalgetreue Neubelebung dieser Sonaten am Gambenpart durch Doppelgriffe ebensoviel tun müßte, als J. S. Bach in seinen Übertragungen an melodischer Auszierung geleistet hat.

einzelnen mitwirkenden Instrumente, teils in der freieren Form der phantastischen Tokkata, teils gebunden an den Gang eines rundläufigen Basses: je nach der Beschaffenheit dieses Basses ergeben sich die verschiedenartigsten Formen. Zum Verständnis dieser Erscheinung ist es notwendig, wieder etwas auszuholen.

In dem Leichensermon, den Thomas Mace der alten Fancy hält und worin er, wie es gewöhnlich geschieht, zu viel Rühmens von ihr macht, wird die Einschiebung von Tänzen zwischen den streng gearbeiteten Formen der Fancy bezeugt[1]). Daß nicht etwa tanzartige Abschnitte, wie sie z. B. O. Gibbons ab und zu innerhalb der Fancy bringt, gemeint sind, sondern eine zyklische Form, davon gibt uns Simpson die Gewißheit, indem er, von der Komposition von Tonsätzen für drei Gamben handelnd, sagt: Solche Tonsätze macht man gemeiniglich nicht über rundläufige Bässe, sondern im Stil der Fancy: beginnt mit einem imitatorischen Satz, bringt dann einen Abschnitt, worin die Virtuosität eines jeden Spielers in Solo und Ensemble zu ihrem Recht gelangt, und beschließt gewöhnlich mit feierlichen und vollklingenden Tönen[2]). Können sich all diese Elemente auch innerhalb eines Satzes engverbunden und organisch verwoben finden, so ist eine mehrsätzige Form gewiß gemeint, wenn Simpson fortfährt: indes, wenn auf jede Fancy ein Ayre folgt, so entfernen sich die Bässe dieser Gattung, als aus zwei kurzen Abschnitten bestehend, nicht viel von der Art eines rundläufigen Basses. Diese Ayres oder Allemanden beginnen, wie sonst, ensemble; danach aber werden die Abschnitte in verschiedenen Variationen wiederholt, wobei bald eine Stimme der andern antwortet, bald alle vereint eine Variation über dem Baß ausführen[3]). Dergleichen Stellen eröffnen der Erkenntnis der Musikübung des 17. Jahrhunderts mannigfaltige Gesichtspunkte; nur an einigen Beispielen sei erlaubt, auf die Bedeutung des extemporierten Spiels darin hinzuweisen. Wenn es in der »Sonata Prima« für Violine,

---

1) A. a. O., S. 234 ff. »We had for our Grave Musick, Fancies of 3, 4, 5 and 6 Parts to the Organ; Interpos'd (now and then) with some Pavins, Allmaines, Solemn, and Sweet Delightful Ayres«. Vgl. auch Hawkins, a. a. O. IV, 462 f.

2) A. a. O., S. 60. »Divisions of three Parts are not usually made upon *Grounds*, but rather Composed in the manner of *Fancies*; beginning commonly with some *Fuge*, and then falling into Points of *Division*: answering one another; sometimes two against one, and sometimes all engaged at once in a contest of *Division*: But (after all) ending commonly in grave and harmonious Musick«. Man vgl. die von Seiffert, a. a. O., S. 58 als zweite Gruppe der Phantasien charakterisierte Form der Virginalmusik, und erinnere sich der italienischen »Risposte«.

3) »Howbeit, if, after each *Fancy* there follow an Ayre (which will produce a pleasant Variety) the *Basses* of These consisting of two short Strains, differ not much from the nature of *Grounds*. These *Ayres* or *Almains* begin like other *Consort-Ayres*; after which the Strains are repeated in divers Variations, one Part answering another, and sometimes joyning together in *Division*«.

Gambe und Baß in Marco Antonio Ferro's (eines sehr tüchtigen Meisters) Sonatenwerk von 1649 an der Stelle, wo sonst bei ihm gerne ein langsamer und breiterer Zwischensatz sich findet, heißt:

Solo

Viola da Gamba , worauf Solo der Violine folgt, mit genau ebensoviel Semibreven und Schlußfall $\overset{\sharp}{D}$, also zum *G* der Gambe zurückleitend, so dürfen wir gewiß sein, daß hier der Gambist und ihm »antwortend« der Violinist in vielen Variationen über ihren Baß ihre Handfertigkeit und Improvisationskunst zeigten. In der fünften Sonate ist eine analoge Stelle: keine bloße Überleitung und als selbständiger langsamer Satz zu kurz und bedeutungslos; ähnliches auch in B. Marini's op. 22, 1655 (zweite Sonate, Wasielewski, a. a. O. Beilage Nr. XXII; oder am Anfang der sechsten Sonate à 4, 2 V. Va. e B.). Ein Nachklang dieser Übung ist es, wenn in Andreas Hammerschmiedt's Kirchenkantate »Herr ich habe lieb die Stäte«[1]) zwischen zwei Tutti-Sätze sich ein Solo der Singstimme über rundläufigen Baß einschiebt.

Die Variationenreihe, anfangs als Intermezzo geltend, dehnt sich zu größerem Umfange aus, gebärdet sich als Hauptsatz der Sonate, der teils die Herkunft vom extemporierten Spiel noch deutlich verrät, teils sich zu kunstvolleren Gebilden über schwierigen, meist figurierten Bässen festigt, und verschlingt am Ende alle übrigen Abschnitte, wie Kronion seinen Vater. Ist der Baß von größerer Länge, so bekommt, ganz in Simpson's Sinn, jedes der Instrumente einen Abschnitt des Basses zuerteilt, und dem Solo antwortet das Tutti über dem gleichen Baß; oder die virtuosen Episoden schieben sich zwischen Tutti-Ritornelle. Es lag nahe, sich vom Zwang des rundläufigen Basses zu befreien: das Solo wird freier gestaltet, stellt sich entweder als abgeschlossener Satz den Ensemble-Partien gegenüber, und nur die getreue Wiederholung durch eines der übrigen Instrumente erinnert noch an den Ostinato (Reincken); oder es leitet ein Ensemble ein (Kerll), entblüht ihm und führt lebendig und beziehungsreich wieder zu ihm zurück.

Die Sonate des N u b gehört ebensowenig wie die Sonatina des E b n e r, gleicher Besetzung und von derselben Hand geschrieben[2]), in diesen Zusammenhang, da beide ihre Herkunft von der Orgel nicht verleugnen, die Wahl der Instrumente weder äußerlich noch innerlich begründet ist. In jener gelangen ricercarmäßig drei Motive zur Durchführung, von

1) Kirchen- und Tafel-Musik, Zittau 1662, Nr. IV.

2) Dieser Umstand hätte C. Israel verhindern sollen, Nub für eine Abkürzung zu nehmen und die Sonate dem Neubauer zuzuschreiben. Georg Nuub wird unter den Instrumentisten der kaiserlichen Hofmusikkapelle in Wien verzeichnet. (Köchel, Wien 1869, S. 61 und 69.)

denen die beiden letzten als im doppelten Kontrapunkt zum ersten verwendbar sich erweisen; hält das erste den Bau des Ganzen einheitlich zusammen, so sorgen die beiden andern für das Element des Kontrastes und der figurativen Steigerung. In Ebner's Sonatina bequemt sich, nach Art der Canzon des Frescobaldi, das Motiv der ersten Durchführung mehreren Umbildungen.

Bei Ph. Friedrich Buchner verleitet das Fehlen aller homophonen und tanzmäßigen Glieder, das fast ausschließliche Kadenzieren jedes Abschnitts in der Grundtonart zur Annahme, daß zwischen den einzelnen Sätzen, die nicht durch ein Adagio verknüpft sind, die virtuose Kunst der Ausführenden, ähnlich wie bei Ferro, freien Spielraum haben mochte. So setzt sich die eine der Sonaten für Violine, Gambe und Bc. aus drei Hauptsätzen zusammen, die alle tonal schließend, gleichartig in der Faktur, und dennoch nicht durch die Verwandtschaft des motivischen Materials verknüpft, eine gegensatz- und reizlose Reihe darstellen würden; ein schönes, kantables Largo in zarten Linien bildet den Eingang. In der zweiten Sonate[1]) freilich gruppieren sich um die Hauptsätze kleinere vermittelnde Glieder. Die Anlage der Hauptsätze geht zurück auf die Canzon Frescobaldi's: sie sind gewoben, oder besser zusammengestückt aus drei oder mehr gegensätzlichen Motiven, die jedesmal sehr breit und vielversprechend exponiert werden, und umständlich, in allen Lagen und Versetzungen, in endlosen Sequenzen gegeneinander wirken.

Schon in J. J. Löwe's Canzon V. für Violino & Viola wächst sich diese Exposition zu kleinen Soli der Violine und Viola da Gamba aus; das Werkchen unterscheidet sich von den übrigen Canzonen darin, daß der Hauptsatz unwiederholt bleibt, auch die motivische Verwandtschaft der beiden Teile fehlt. Dagegen muß man zwei der Capricci (IV, V), Formen winzigsten Umfangs, als Canzonen, und eines (VI) als die Tanzform der Giga ansprechen[2]).

Nicolai verwendet die Gambe ganz äußerlich; er folgt im Ausbau seiner Sätze ebenfalls dem Vorbild des Frescobaldi. Sind auch seine Motive oft von ansprechender melodischer Fülle, so zeigt er noch viel weniger Planmäßigkeit und Konsequenz in ihrer Gegenüberstellung und Entwicklung als Buchner, und große Buntheit und Unlogik der Modulation. Während aber Buchner selbständige Sätze nacheinander aufreiht oder sie durch gegensätzliche Mittelglieder verknüpft, verbindet sie Nicolai

---

1) Beispielsammlung 5.

2) Capriccio II ist eine höchst geistreiche Variationenreihe für zwei Violinen »*Sopra* lustig lustig wollen wir leben«. Die Liedmelodie ist identisch mit der Cantio Gallica »Est-ce Mars«, die Sweelinck (Werken I, 31; Vorrede S. XXVII) und Scheidt (Tabulatura Nova I. 11) variiert haben. Vgl. Seiffert, V. f. Mw. 1891. S. 202f.; ferner M. f. Mg. 1874, S. 7f. Nr. 6 und 7.

durch Wahrung der Einheit des melodischen Materials: zwei Satzpaare in der Folge Schnell-Langsam sind die Regel; in allen vier Sonaten ist der langsame Satz aus dem Hauptmotiv des vorhergehenden schnellen entwickelt, und das zweite Allegro benützt als eines seiner Motive regelmäßig eine Umbildung des Hauptmotivs des ersten.

Auch für Scherer's Sonate[1]) war vorbildlich Frescobaldi's Canzon mit ihren durch Tempo und Taktart kontrastierenden, aber durch das Band der motivischen Verwandtschaft zusammengehaltenen Abschnitten: Formprinzip ist die Umbildung eines melodischen Gedankens in gerader Taktart. Bald folgt allein ein Andante im $^3/_4$-Takt (10, 11, 13, 14), dem sich eine giguenmäßige Durchführung, in einem Fall, 2, eine richtige zweiteilige Gigue anschließen kann (3, 4, 6), oder eine tiefer greifende Umgestaltung in gerader Taktart (1, 7, 8, 9, 12); bald folgen gar drei kontrastierende Durchführungen (5). Ein mit seltenen Ausnahmen thematisches Adagio leitet ein und schließt ab; nie aber vermittelt ein freierer langsamer Satz wie doch bei Frescobaldi zwischen den motivisch verwandten Gliedern, die ausnahmslos durch Ganzschluß sich voneinander scheiden. Diese Einfachheit der Anlage im Ganzen wird aufgewogen durch die reizvolle innere Belebung der Durchführungen.

Mit Kaspar Förster jedoch nennen wir den Namen eines Mannes, der dem von der englischen Musikübung berührten Geschmack der Hamburger Rechnung trug. Wir würden es schon aus einer Äußerung Mattheson's[2]) schließen: Johann Rist hört in Christoph Bernhard's Hause »eine schöne Sonata von Förstern, *jun.* mit 2. Violinen und 1. Violadagamba . ., darin ein jeder 8. Takt hatte, seine freien Einfälle hören zu lassen, nach dem *Stylo phantastico*«. Eine solche Sonate nun findet sich unter den erhaltenen nicht, ja es gelangt in keiner die Gambe allein zu Wort, so selbständig sie auch dem Continuo gegenüber geführt ist. Doch bildet in der Mehrzahl von ihnen der Gegensatz von solo und insieme

1) Um zur dürftigen Biographie Scherer's einen Beitrag zu liefern, folge ein Teil der Widmung an Herrn »Christophoro Weickmanno, Secretioris Consilii & superioris Iudicii Adsessori gravissimo, &c. Collegii Musici Quod in libera ac Illustri Republica Ulmensi Floret, Praesidi perpetuo. Reliquis'que Dominis Collegis . . .« Nach dem herkömmlichen Lobpreis der Musik fährt S. fort: »Sed quid opus est verbis, ubi rerum Testimonia loquuntur, hæc & plura alia VOBIS, qui omnes hanc nobilißimam Artem vel condignè amatis & æstimatis, vel ipsi Eam summa etiam dexteritate, Animi gratia, exercetis, & quâ, jam per complures annos, statis temporibus in aedibus meis, loco scil. nostris exercitiis & recreationibus Musicis, favore vestro non exiguo, dicato, vel tamquam lacte uno Nectare & Ambrosia Animæ, vel tamquam laborum solatio, opportunissimaq; quiete, vel solicitudinum linimento & remedio, usi ac delectati estis, nota, immò notissima sunt«. Scherer nennt sich auf dem Titel »Organista et Director Musices Ulmensis«, ist also nicht mehr Vizeorganist.

2) Grundlage einer Ehren-Pfordte 21. 74.

ein wichtiges Element. Daß der Tonsetzer oft genug die Zwischensätze der Improvisationsgabe der Spieler überließ, daß wir dergleichen, nach tanzmäßigen Abschnitten mit geeigneten Bässen, auch ohne die Andeutung der Druckwerke und Mss. einschalten dürften, lehrt eine der Sonaten, die in zwei Fassungen vorhanden ist[1]): in der ersten fehlen die Variationen, welche die erste Violine allein über den — nicht ganz getreu — zweimal wiederholten Absätzen des Basses des zweiteiligen Schlußsatzes ausführt. Die Sonate besteht aus zwei Satzpaaren; einem Adagio schließt sich jedesmal eine wohlgegliederte dreiteilige Fuge an, deren freier Bau, die unregelmäßigen Wiederschläge, die lockere durchbrochene Arbeit, der Charakter der Themen sogleich den Einfluß der damals neuesten Italiener verraten. Den Beschluß machen nun die Variationen der Violine, auf die, über dem gleichen Baß, das Tutti wie der Freudenchor am Ausgang einer Serenata, zustimmend und jubelnd antwortet. Eine Sonate in *c*-moll[2]) gliedert sich nach einem andern Schema: zwei zweiteilige langsame Sätze schließen ein Solo der Violine ein; alle auf dem Grunde des dreiteiligen Taktes aufgebaut, selbst das Solo zweiteilig (die Wiederholung des zweiten Teils ausgeschrieben): ein sehr schönes Stück, das sich gänzlich in der schwermütigen Sphäre bewegt. In einer *d*-moll-Sonata, »La Pazza« überschrieben[3]), umrahmen zwei Fugen ein Solo der Violine, das in klagendem Gesang adagio beginnend stürmisch in das folgende Fugenthema fällt, aber sich in Figuration verlieren zu wollen scheint, bis Gambe und zweite Violine ihm zu Hilfe kommen und in die geordneten Bahnen der Fuge einlenken. — In ähnlicher Weise wird in der Sonate Schmelzer's für Violine, Gambe und Baß wie in der Strunck's das Solo ein organischer Bestandteil der Sonate; in jener dient die Figuration der Soli als Einleitung eines kurzen motivischen Wechselspiels; in dieser werden die verschiedenen Figurationsmotive der Soli über einem Baß aus wandelnden halben Noten kombiniert, und ein neues Motiv gesellt sich dazu.

War bisher das Solo ein Bestandteil der Kirchensonate und erschien es bei Förster auf dem Grunde von tanzmäßigen Baßabschnitten, so dringt es in Reincken's Hortus musicus in die Kammersonate und erscheint des Kontrastes wegen im Gewande der Tokkata. Spitta hat die Behauptung ausgesprochen[4]), daß die Suite, die »ursprünglich als Klavierform sich entwickelt hatte, hier in Übertragung auf Streichinstrumente erscheint«. Das ist so weit richtig, als im Hortus Musicus zur Norm erhoben ist, was speziell Froberger's Klaviersuite inauguriert hatte: die Viersätzigkeit der

---

1) Caps. 3 : 9 und caps. 3 : 7a.

2) Caps. 3 : 10.

3) Caps. 3 : 9.

4) Vierteljahrsschrift für M. W. III. 305. Vgl. auch Spitta's Artikel in der Allg. mus. Zeitung 1881, Nr. 47 und 48.

Suite, die Beschränkung auf Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, der melodische Zusammenhang zwischen Allemande und Courante, zum Teil auch der Sarabande. Um so weniger hat die der Suite vorangehende Sonate mit der Klaviermusik zu schaffen; der langsame Einleitungssatz entfesselt die ganze Fülle des Klangreizes der Streichinstrumente, und nur die figurierten liegenden Stimmen über schreitendem Baß erinnern an ein beliebtes Steigerungsmittel der Orgel; die strenge, ja pedantische Gebundenheit der zweiteiligen Fuge entfernt sich weit vom subjektiven Wesen der Klavierfuge. Dieser Gebundenheit hat Reincken durch die Soli der ersten Violine und Gambe ein Gegengewicht geschaffen; und auch hier noch muß die Gambe, was die Violine ihr vorgesprochen, in tieferer Tonlage getreulich wiederholen. Wie sich einmal (V, *e*-moll) der Einleitungssatz selbst wieder gliedert in melodisch leicht bewegte Akkordmassen, die, zweimal von kurzem Presto unterbrochen, gleich lastend wie am Anfang den Beschluß machen, nur auf der Oberfläche leicht gekräuselt, so differenziert sich auch das Solo gewöhnlich in einen pathetischen Anfang, und in die Folge von mehreren virtuosen Spielfiguren; ein kurzes Largo sorgt einmal (V) für machtvollen Ausklang; nur in der *d*-moll-Sonate (IV) besteht das Solo aus einem ariosen Adagio ohne weiteren Kontrast. Dem Gambensolo folgt sogleich die Allemande, mit Ausnahme von VI, *A*-dur, wo ein Largo aller Instrumente das Intermezzo abschließt und die Sonate entschiedener von der nachfolgenden Suite trennt.

Philipp H. Erlebach's Sonate und Suite leistet nur in der Variation der Sarabande der Lieblingsneigung der Gambe Vorschub[1]); das Allegro der wundervollen einleitenden Sonate wandelt die Lahmheit des motivischen Satzes des Buchner in eine beinahe dramatisch erregte Auseinandersetzung der Motive um.

Die Sonate des Dietrich Becker[2]) entschädigt uns für den Verlust einer Förster'schen »in stylo phantastico«: sie besitzt als Hauptsatz einen Passacaglio, der alle Merkmale der Improvisation bewahrt hat und zu dessen Analyse wir nur Simpson's Anleitung zum extemporierten Spiel zweier Gamben über rundläufigen Baß zu zitieren brauchten.

Krieger's Sonate charakterisiert die außerordentliche Mannigfaltigkeit der Glieder, die äußerste Freiheit in der Gruppierung der Kontraste, und eine bewundernswerte Erfindungskraft in der Ausnutzung des Klangvermögens der Gambe und Violine. Neben Tanztypen, wie Gigue, Courante, Ciacona[3]), findet der buntgeflickte motivische Satz des Buchner

---

1) Beispielsammlung 8. 2) Beispielsammlung 6.

3) Die Ciacona benutzt einen Einfall Marais' (»Fantaisie en Echo«, I. Buch), die Stimmen kanonisch zu führen: Krieger hat Marais übertrumpft, indem er den Kanon über rundläufigen Baß sich bewegen ließ.

in ihr ebenso seine Stelle wie die freie Fuge und Doppelfuge der Italiener; neben geschlossenen Formen wie der Aria in dreiteiliger Taktart, die als Haupt- wie Übergangsglied dienen muß, die »Klaviertoccata« mit all ihren kapriziösen Elementen. In dieser Formenfülle, auf die hier unmöglich ist im einzelnen einzugehen, ist die Aria variata (II) und das Solo der Violine und Gambe (I) in gleicher Weise vertreten; aber um der subjektiven Haltung der Sonate im ganzen willen wird aus der »Aria d'inventione« ein fein ziseliertes Stück, das den Anschein der Improvisation ängstlich meidet; und von den Soli ist nur das der Gambe dem Extempore entblüht, während das der Violine seinen Halt an der Arienform sucht.

In ähnlicher Weise wie Krieger verschmilzt Buxtehude italienisches Material, das Gemeingut der Zeit war, zu Werken, die im ganzen ihm allein angehören, in einzelnen Zügen aber die Beeinflussung Reincken's und Purcell's verraten. Während aber insbesondere Purcell eine höhere Auffassung der Sonate kundgibt, ihr den Ernst einer sorgfältigeren Durchbildung widmet, als sie kaum jemals in Italien selbst erfuhr, fällt die leichtere Haltung und größere Subjektivität der Sonate des Buxtehude in die Augen: diese Gebilde stehen der vielgliedrigen Tokkate viel näher als der Sonate des Corelli. Immerhin vergrößern und vertiefen sich im zweiten Buche die Formen; die kleinen Verbindungsglieder mannigfaltigen Ausdrucks erhalten Breite und Fülle; aus dem mehr motivischen zweistimmigen Spiel über stützendem Baß wird die ernstere dreistimmige Fuge mit freien Zwischenspielen; der Subjektivismus des ersten Buches weicht dem Streben nach sicherer und ruhiger Architektonik. Wie in den handschriftlich erhaltenen Sonaten ist der Passacaglio in allen Formen fast in jeder Sonate der beiden gedruckten Werke vertreten (mit Ausnahme von I, 3, 6, 7 und II, 1); tritt das Solo in geschlossenen und freieren Formen auf. Die Sonate für Gambe, Violone und Baß steht der Art Förster's noch nahe; ein sehnsüchtig abbrechendes Adagio leitet eine Fuge mit Thema Reincken'schen Gepräges ein; einem überleitenden Adagio in *h*-moll folgen über dem 38taktigen Baß einer »Aria« zwei Variationen der Gambe, eine des Violone allein und ein abgekürztes Schlußtutti, worauf sich die Fuge wieder anspinnt: ähnliche Soli nach Reincken'schem Zuschnitt oder über Arienbässe auch in der (veröffentlichten) *C*-dur- und der *G*-dur-Sonate für 2 Violinen, Gambe und Baß. Wie aber in der (ungedruckten) Sonate in *a*-moll für Violine und Gambe (caps 13:26) über dem Baßthema im Schlußpassacaglio ein ganzer Konzertsatz aufgebaut ist: Violine und Gambe führen selbst das Tuttiritornell aus; so setzt Buxtehude im Schlußsatz einer *F*-dur-Sonate für zwei Violinen, Gambe und Baß[1]) ein Fugato in der Art eines Concertino

1) Beispielsammlung 7.

einem homophonen Tutti entgegen, welches das Fugato gleichsam aufzehrt. Dem scheinbar improvisierten Passacaglio am Anfang der *a*-moll-Sonate entspricht unter den gedruckten die *B*-dur-Sonate (I, 4); dieser leichteren Bildung steht gegenüber einerseits die Aria variata, andrerseits der strenge Passacaglio mit gehendem, oftmals versetztem Baß und angehängter Fuge, schließlich die Reihe von Passacagli (II, 5), worin das Frescobaldi- Froberger'sche Prinzip der Umbildung der Canzonmotive ähnlich wie bei Kühnel auf den Ostinato übertragen ist; und für dessen Anwendung auch italienische Vorbilder nicht fehlen [1].
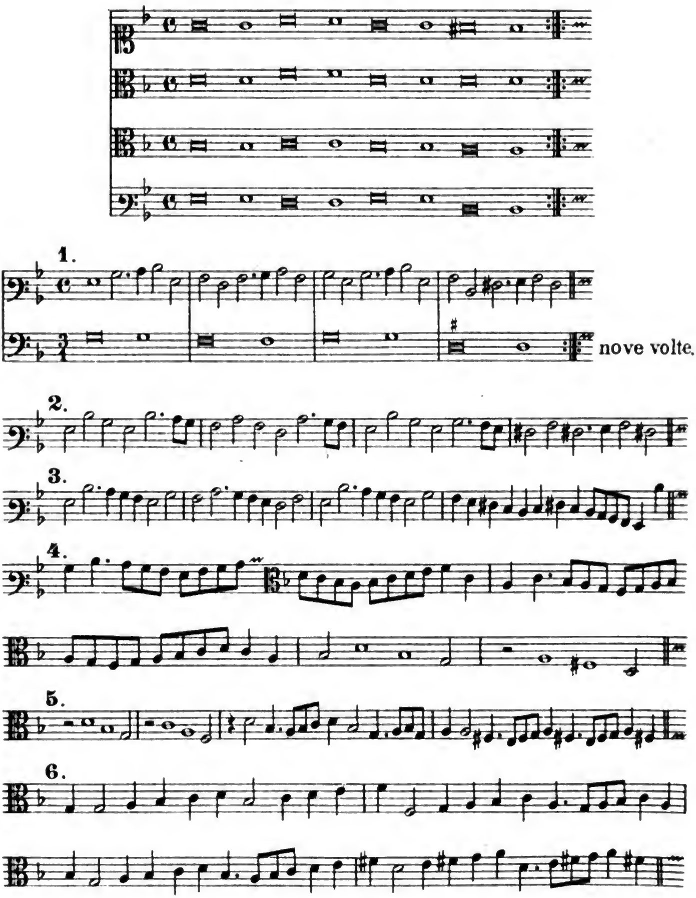
Auch in der Kammermusik bedeutet das Ende des Jahrhunderts den Abschluß einer stilistischen Epoche, den die Gambe nicht lange überlebte. Ihre virtuosen Exzesse organisch einzugliedern, bot ihr das Konzert eine Stelle; selten gelingt es ihr, den neuen Zielen der Kammermusik sich zu bequemen; und um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist sie fast gänzlich daraus verschwunden.

1) Cazzati, 1656; vgl. Riemann, Gr. Kompositionslehre II, 408 ff., Gio. Batt. Vitali 1689; vgl. Torchi, La mus. istr. S. 66 f.
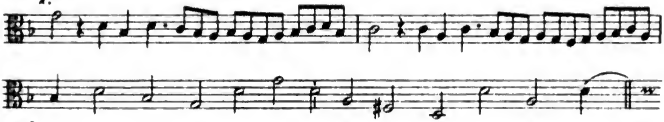
Beilage 1 a.

Diego Ortiz, TRATTADO de Glosas sobre Clausulas.. Rom 1553.
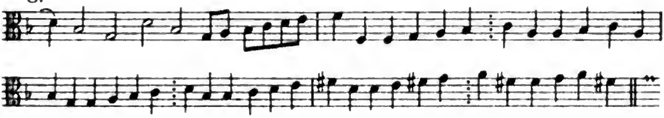
Recercada Quinta.
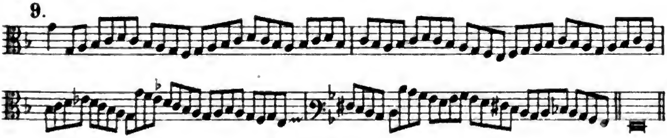


7.



8.
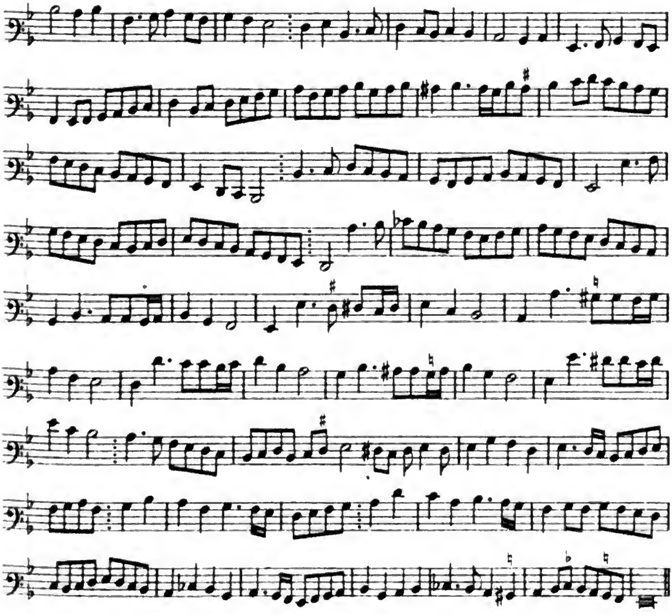


9.



1 b. Ebenda.
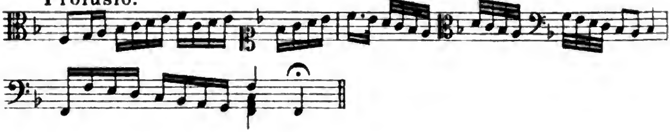
Die punktirten Taktstriche sind Zusatz, die übrigen originalgetreu.

RECERCADA SEGVNDA.
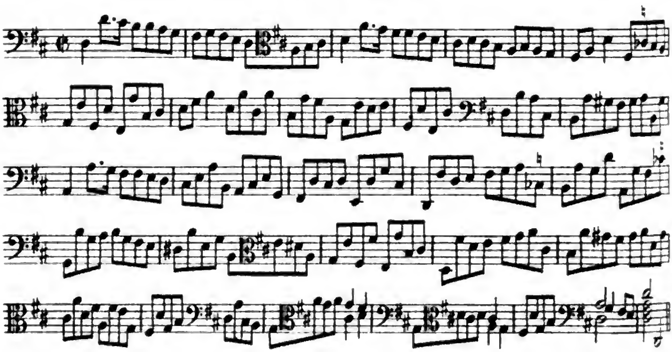


2a. Christopher Simpson, The Division-Viol. 1659. (1667.)

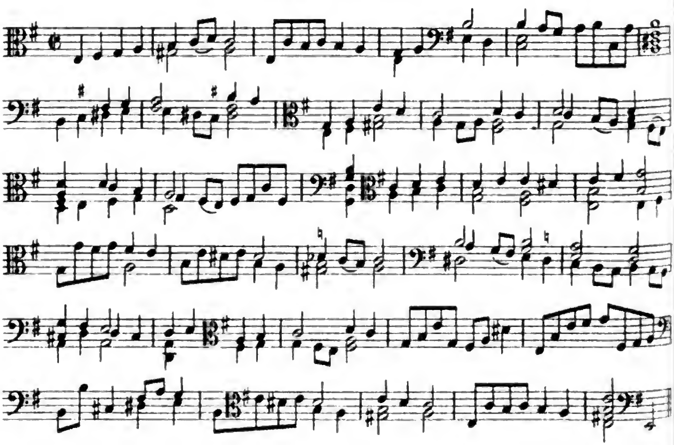
Prolusio.
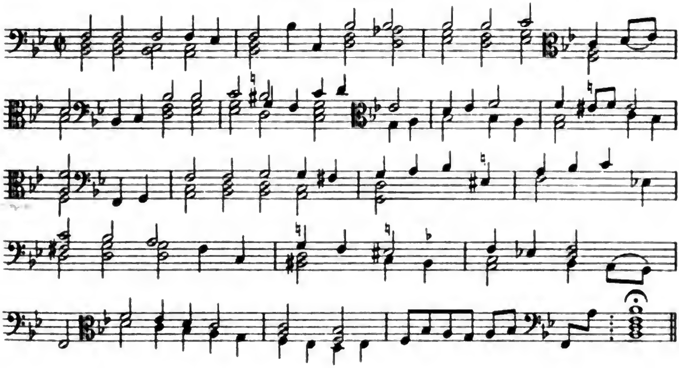


2b. [Prelude.]
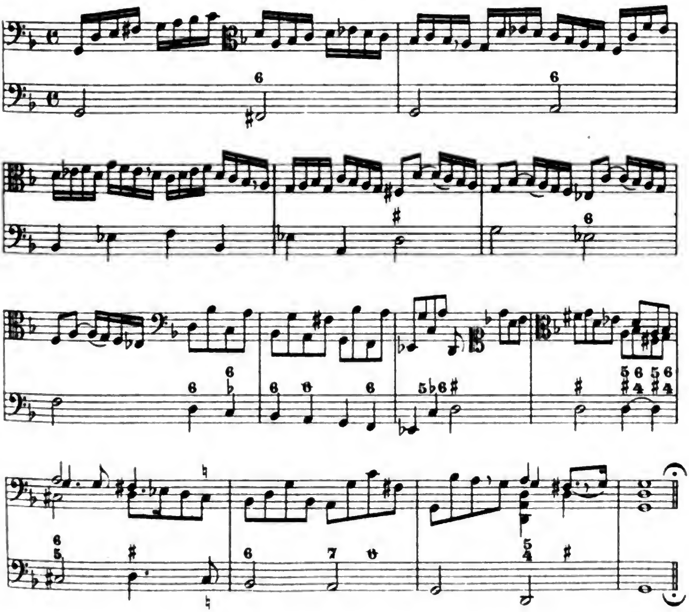


2c. Prelude.
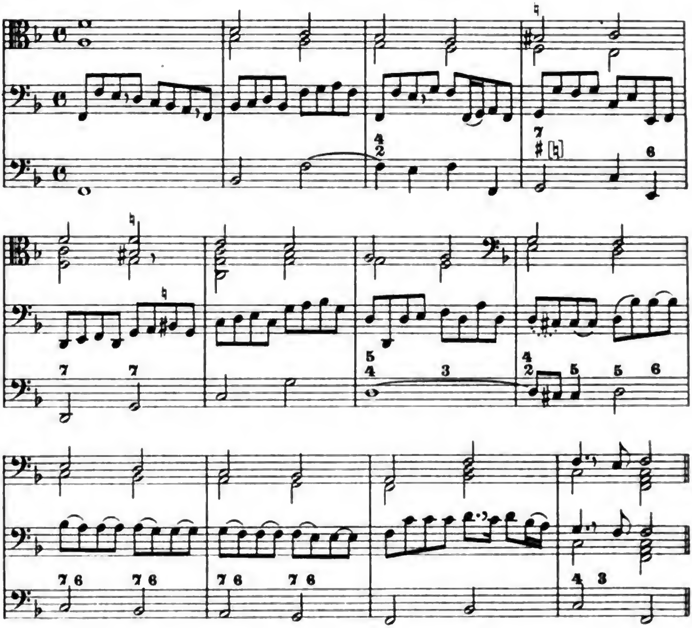


2d. Prelude.
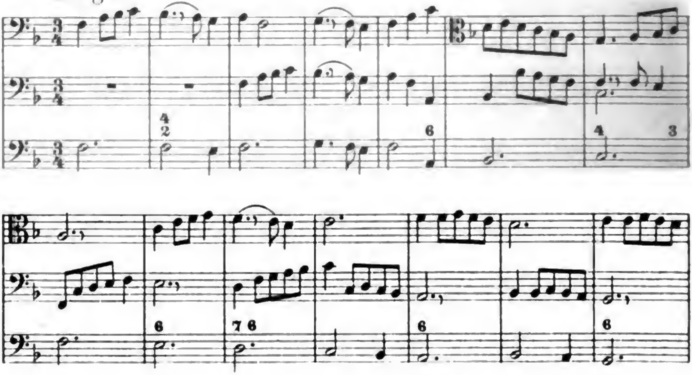


3a. August Kühnel. 1698.
XIV. Preluda solo.
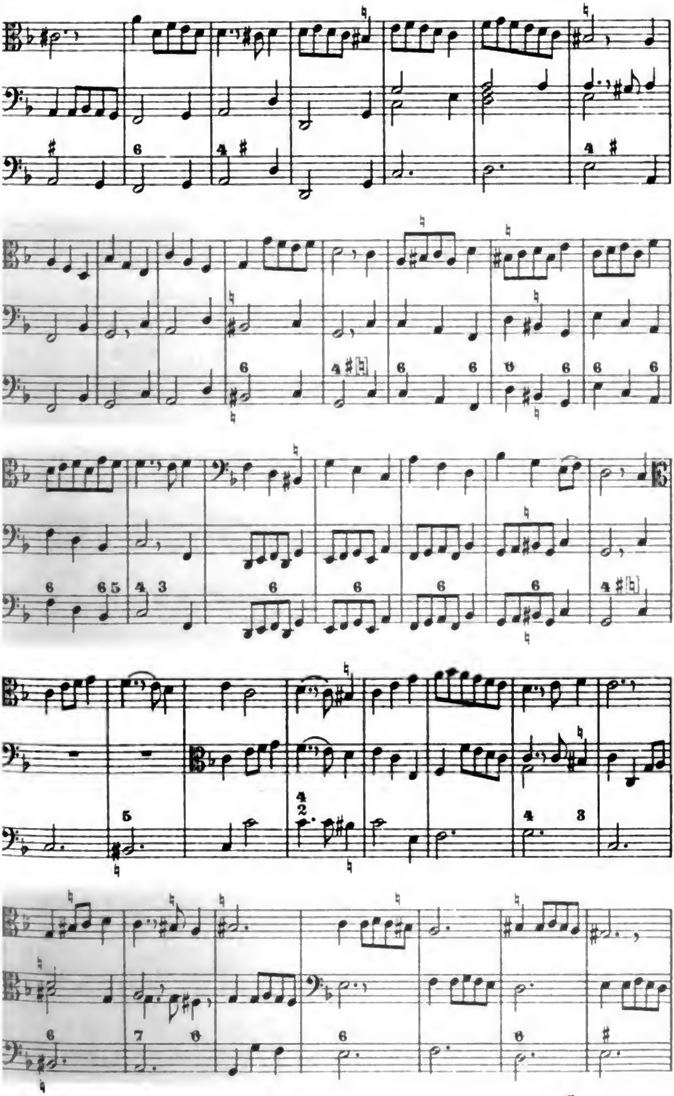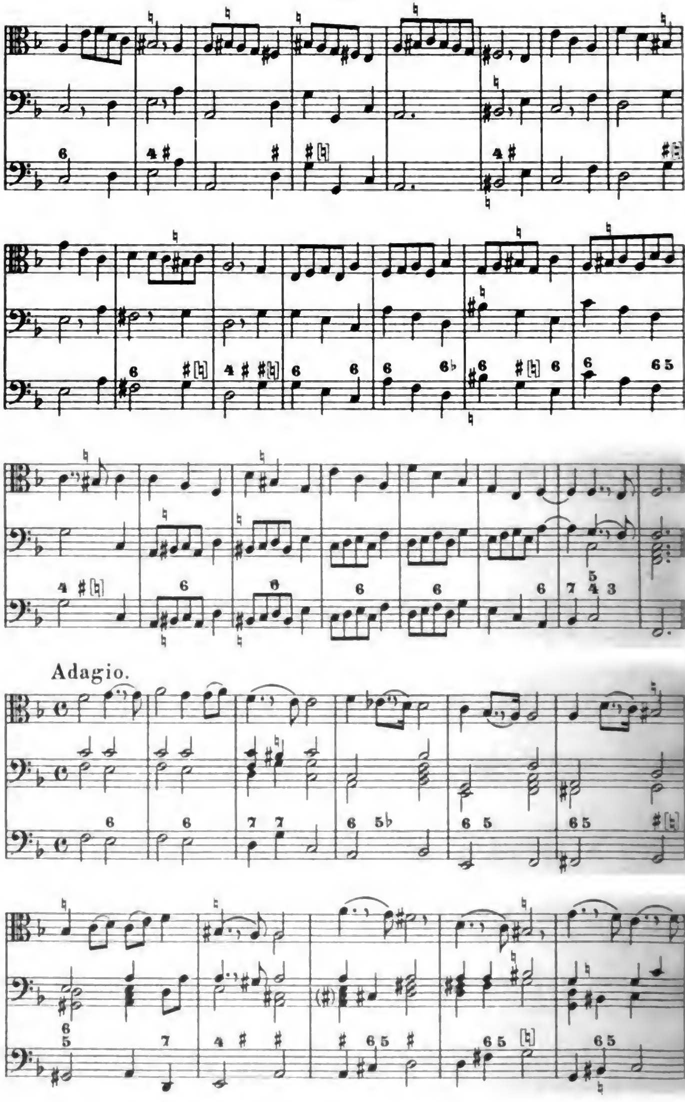


3 b. August Kühnel. I. Sonata à due.
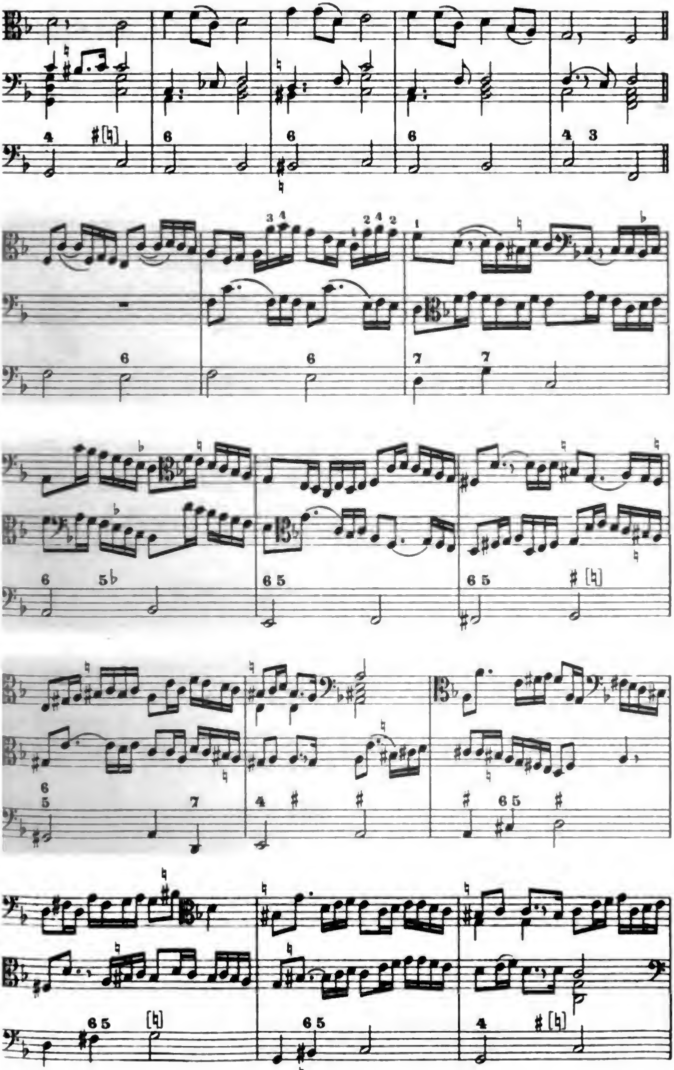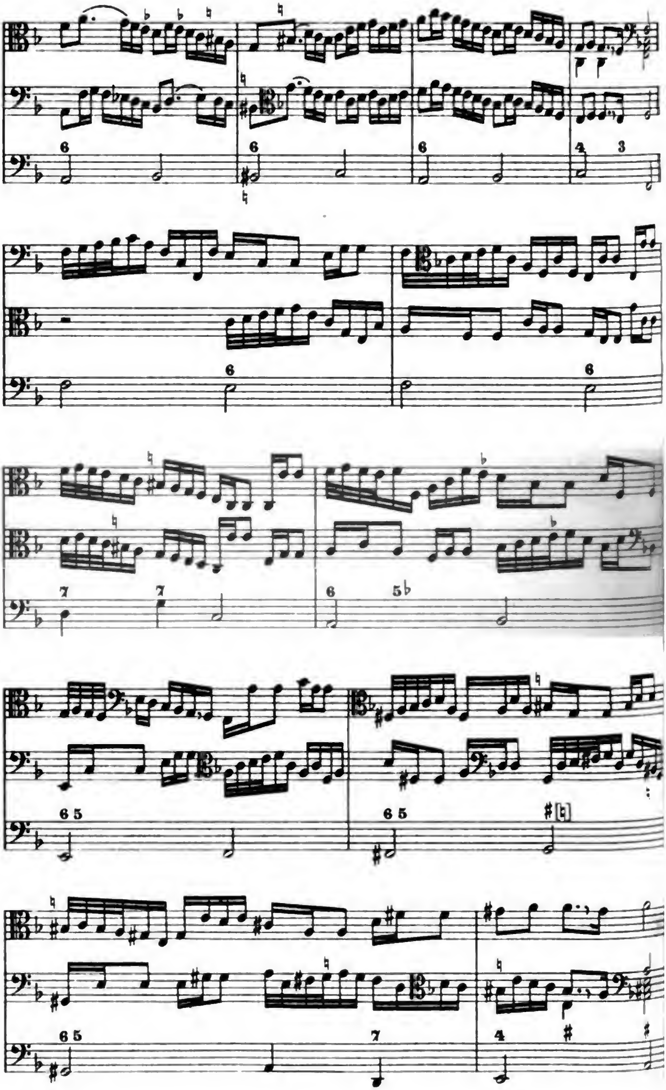


Allegro.
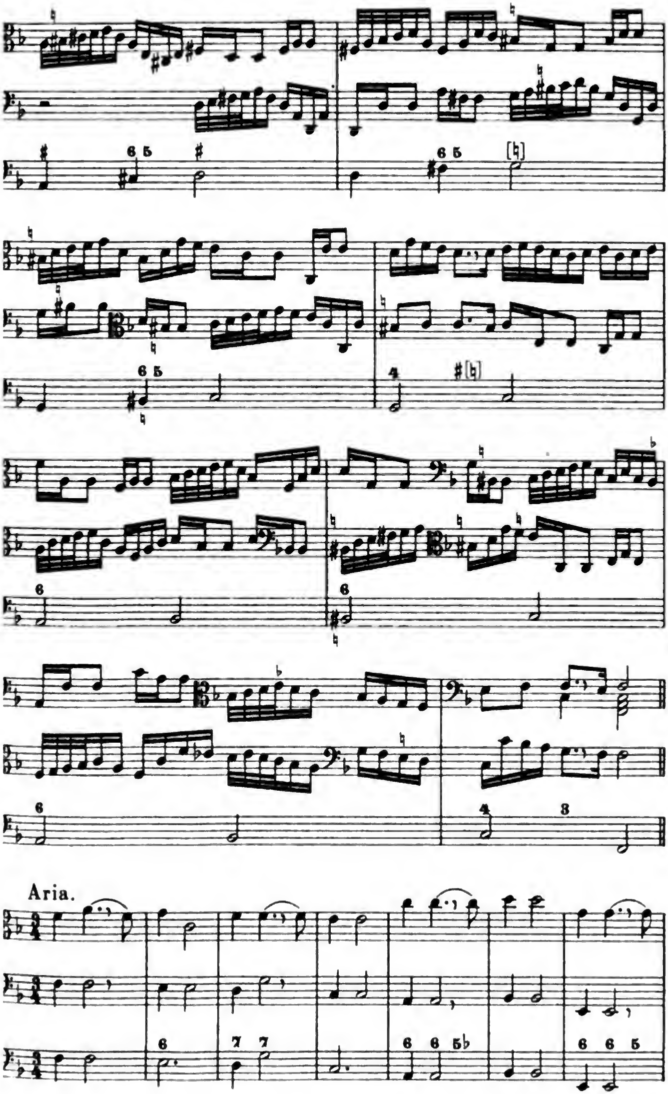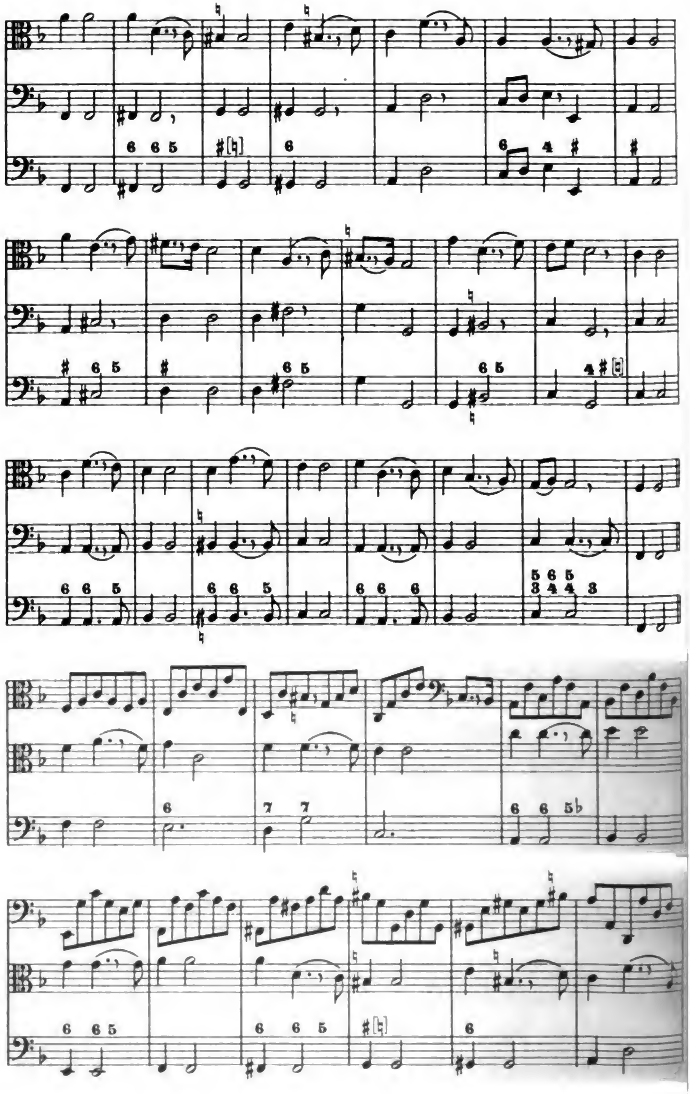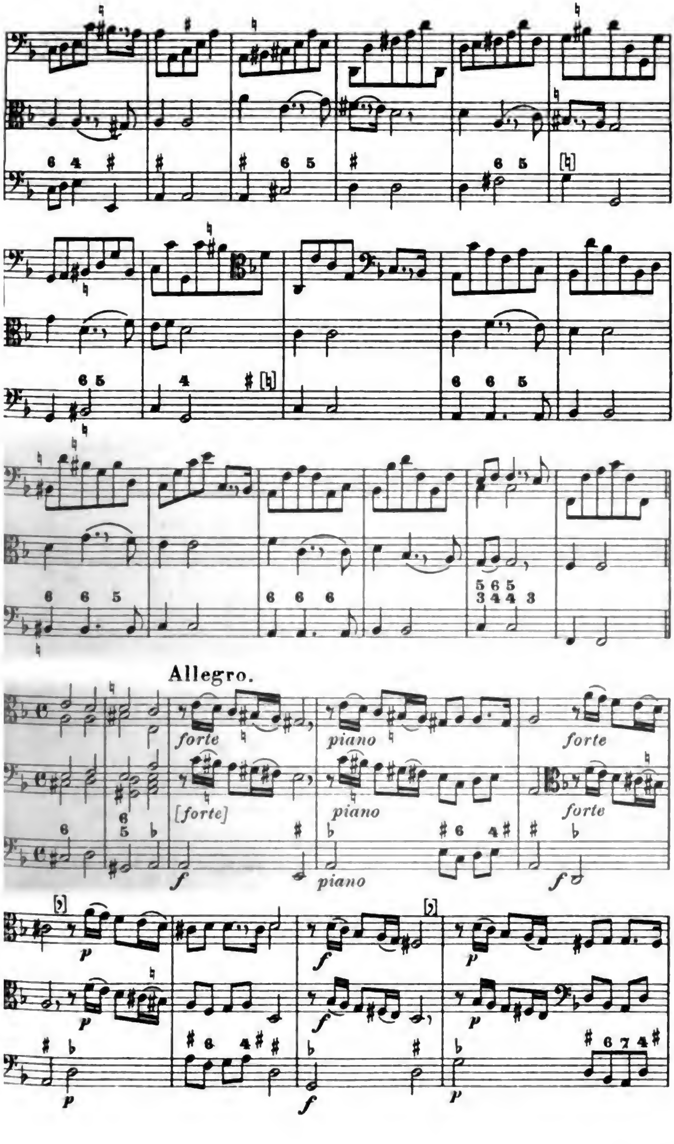





Adagio.
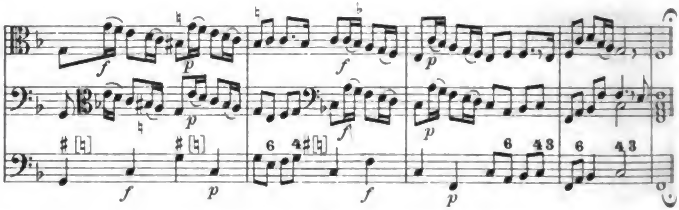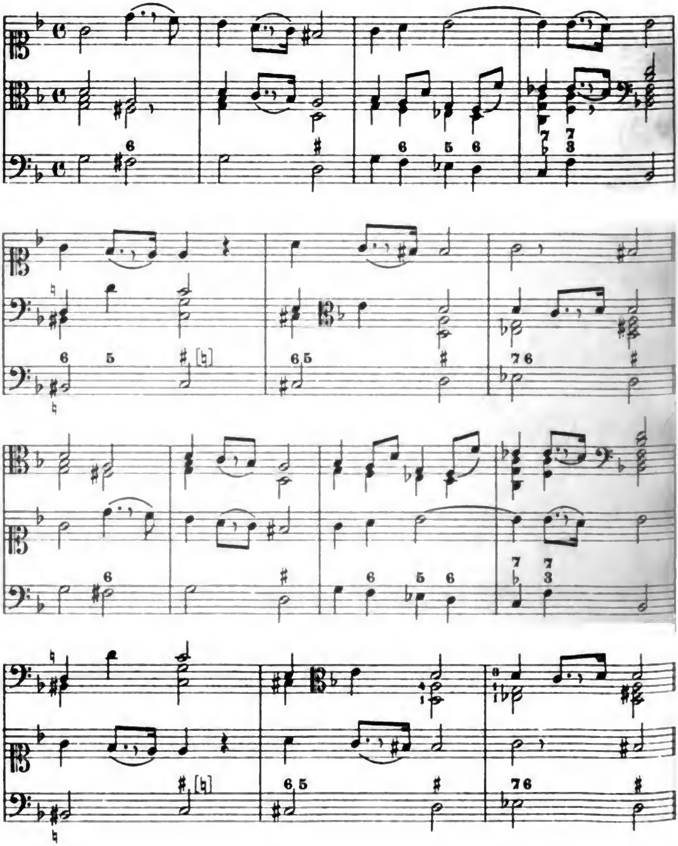





Aria.
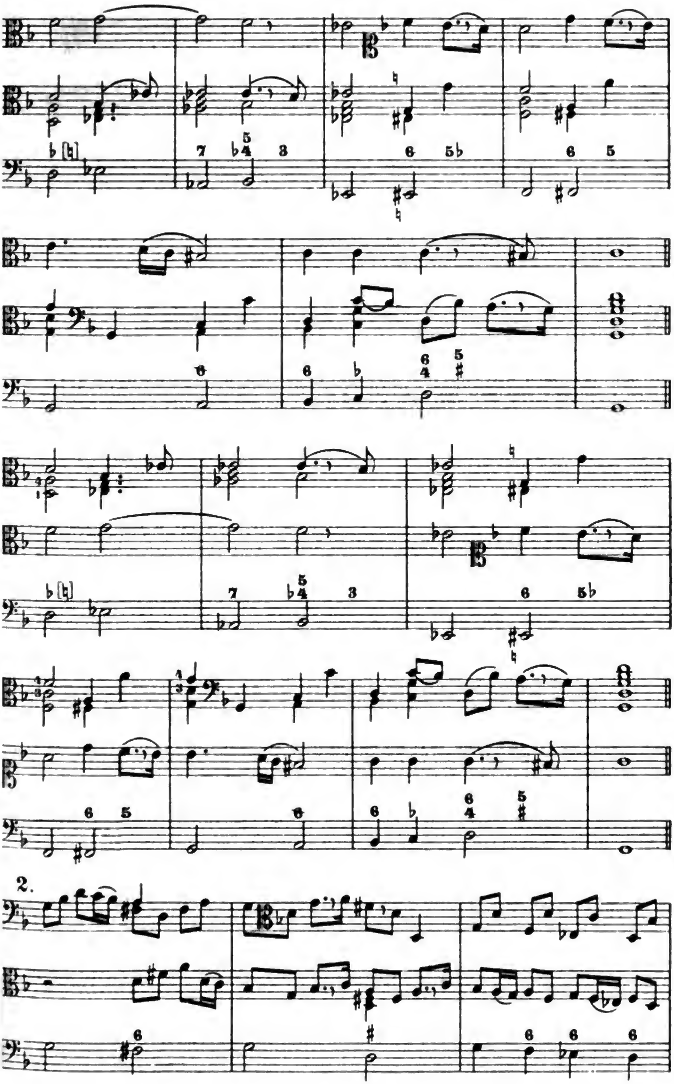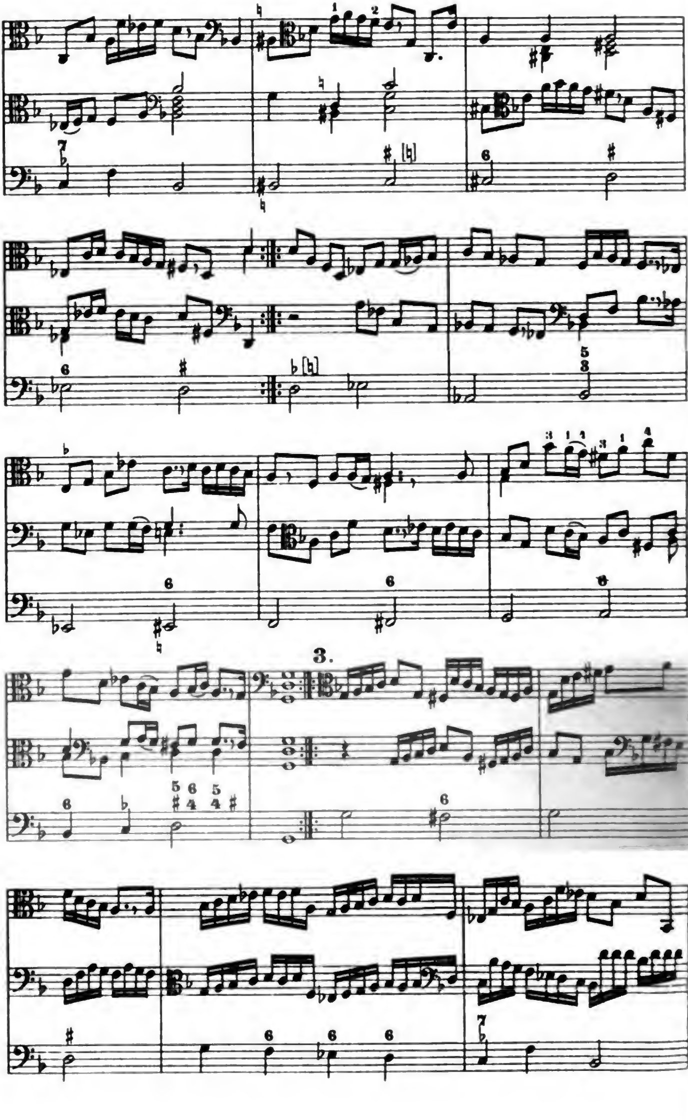



Allegro.
forte
piano
forte
[forte]
piano
forte
f
piano
f
p
p
f
f
p
p
p
f
p
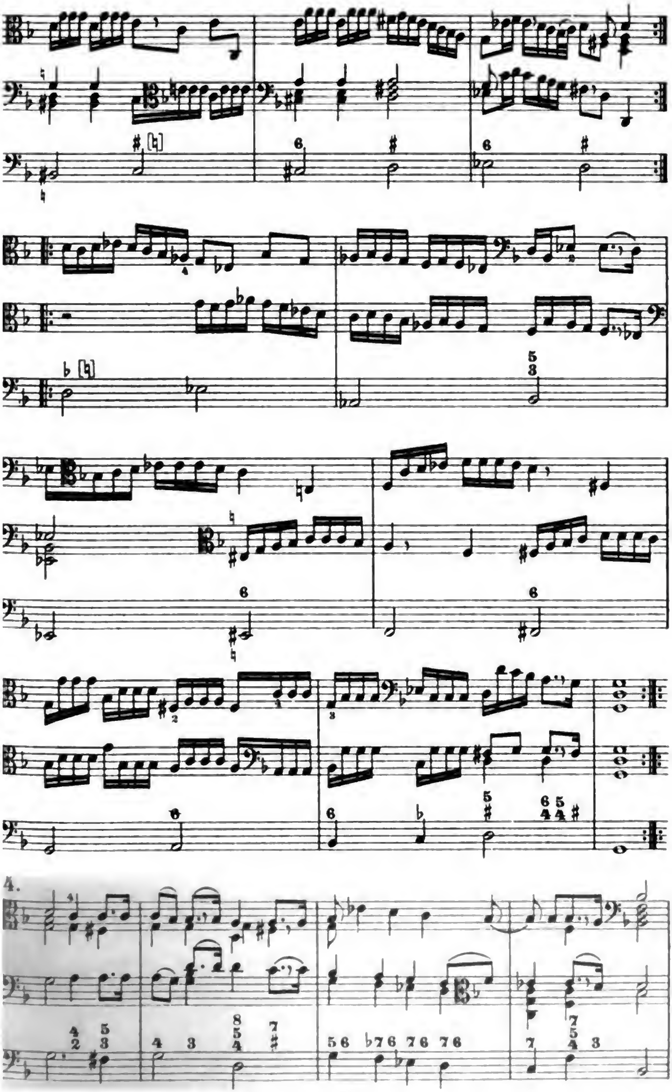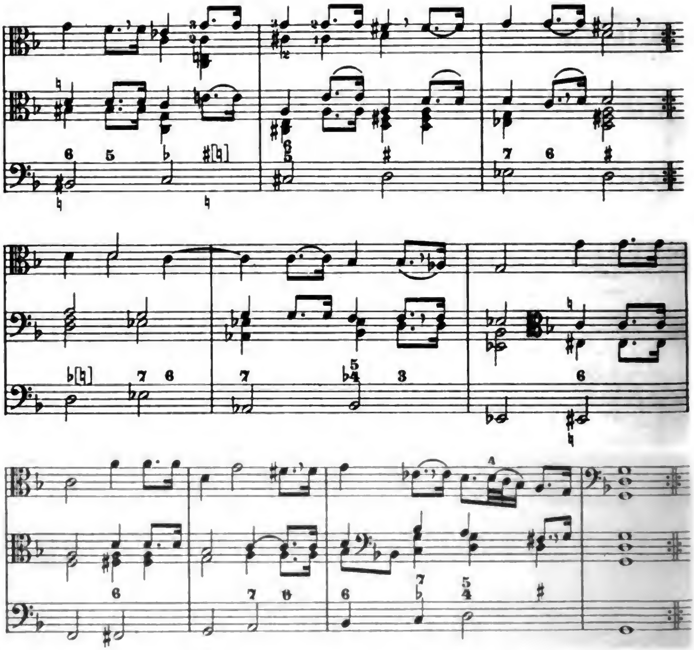


3c. August Kühnel. Sonata a 2.
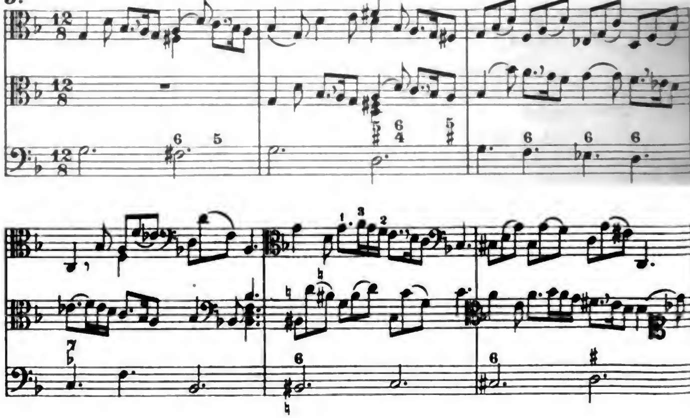



2.
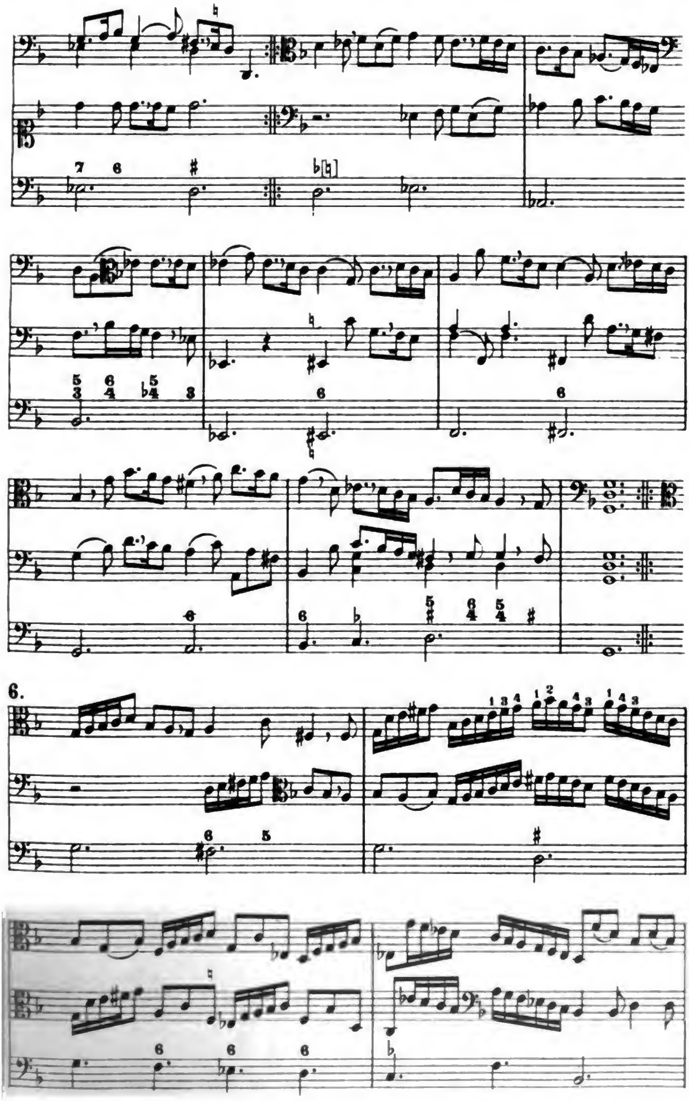

3.
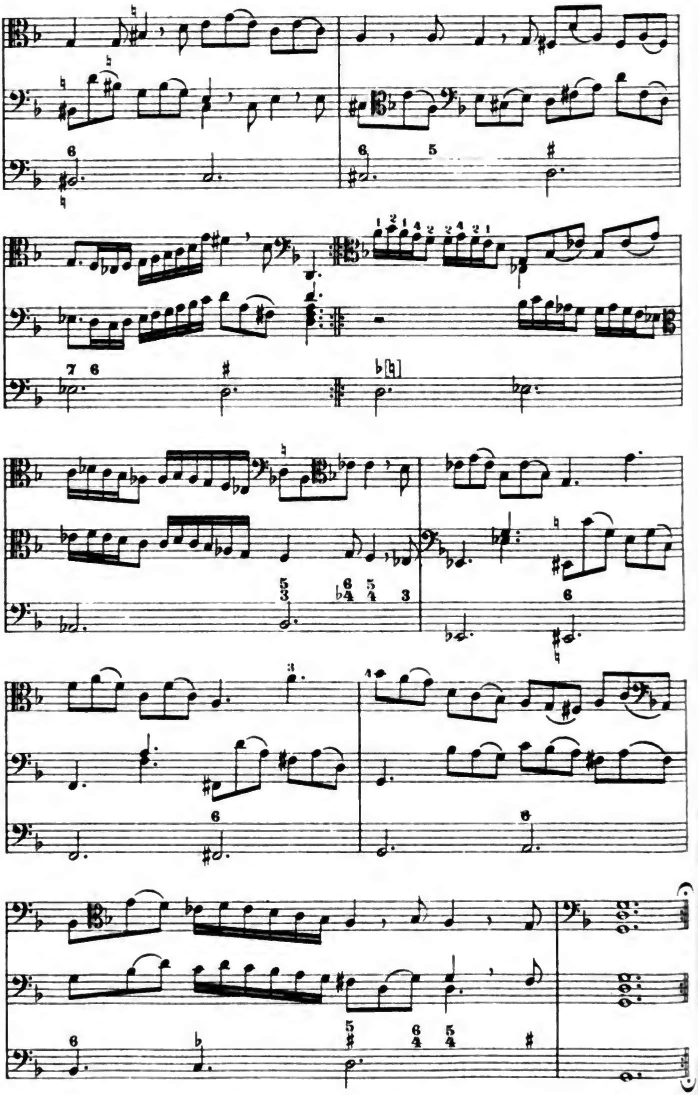




5.
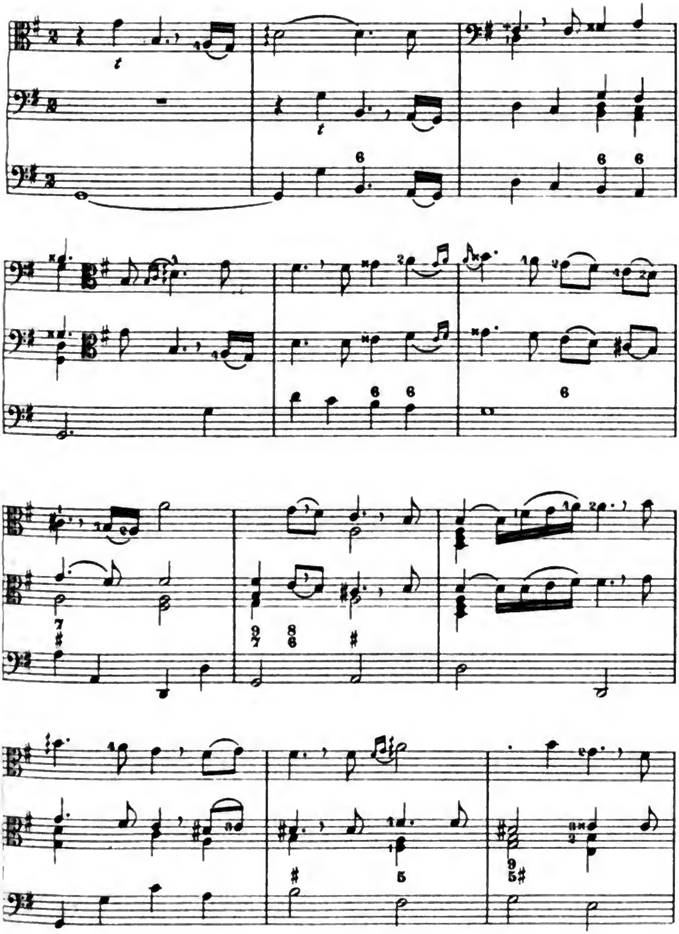



6.
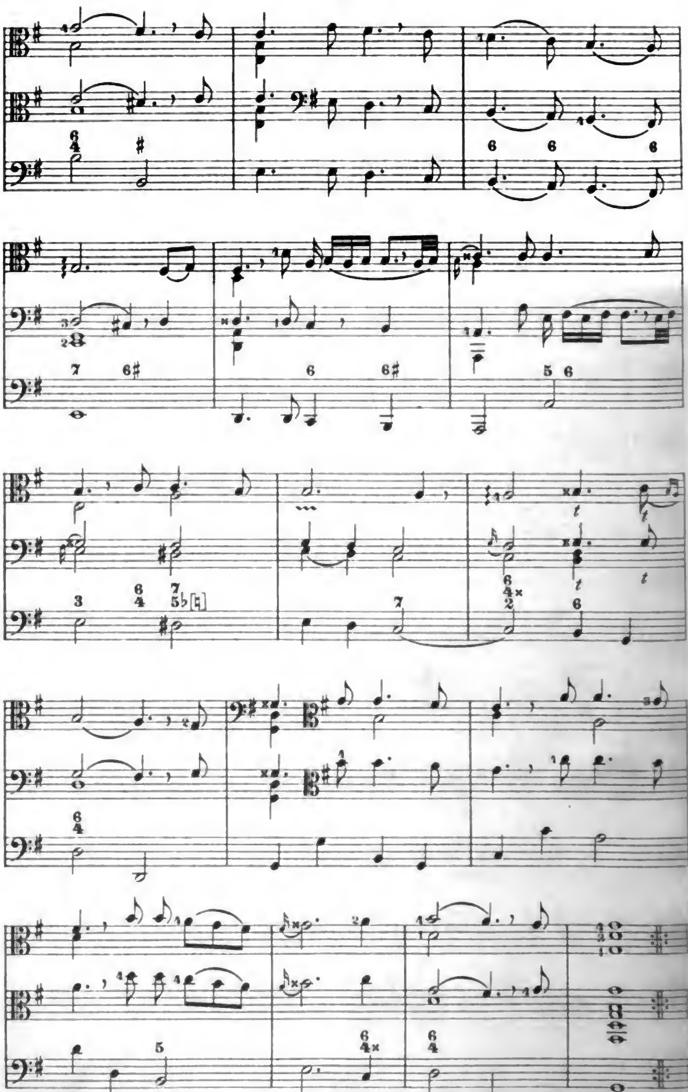


4a. Marin Marais.

Pieces à vne et à deux Violes. 1686.

Prelude.
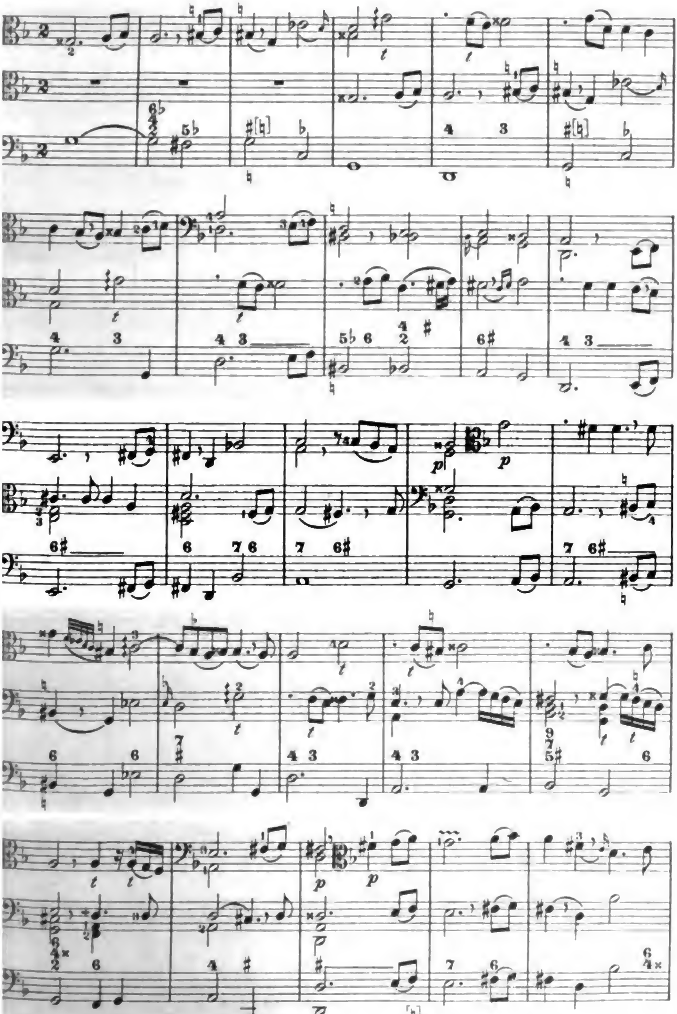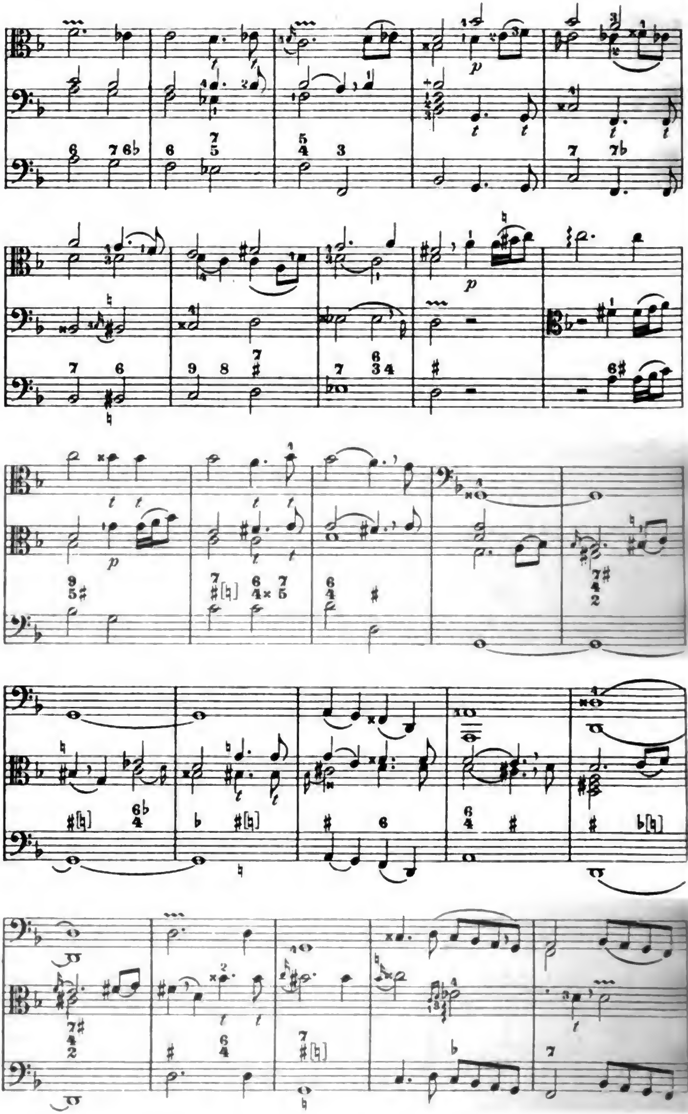


ˈ= tiré d'archet. ɔ = Tremblement. ⁓ = Pincé ou flattement. + = doigt couché. ⌴ = Tenüe.
ᵓ = poussé d'archet. × = Battement. } = Plainte.
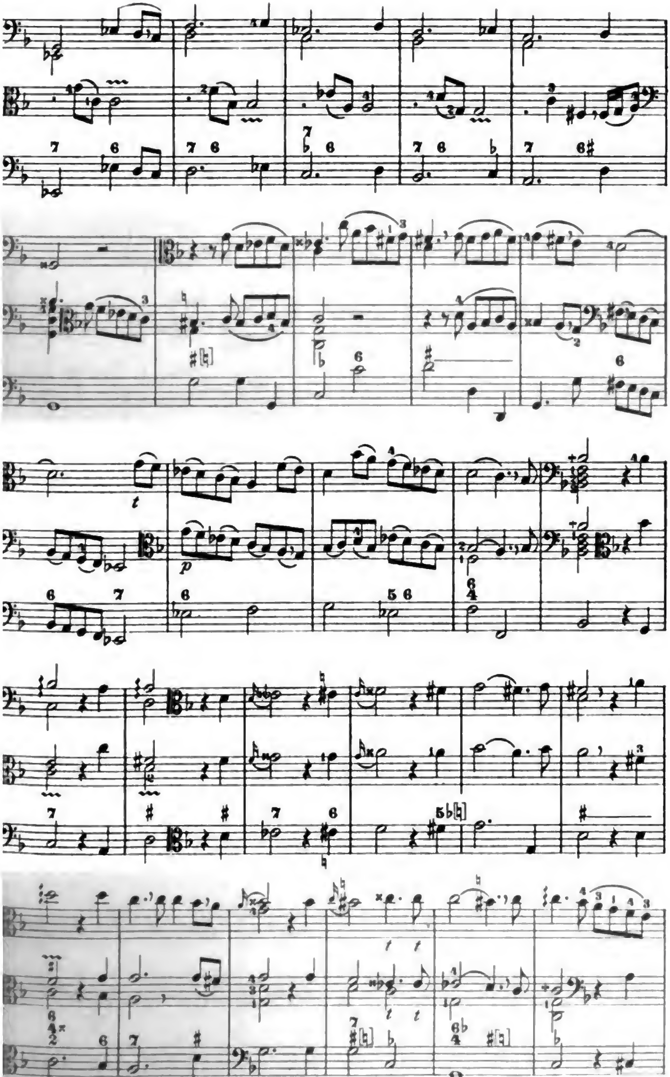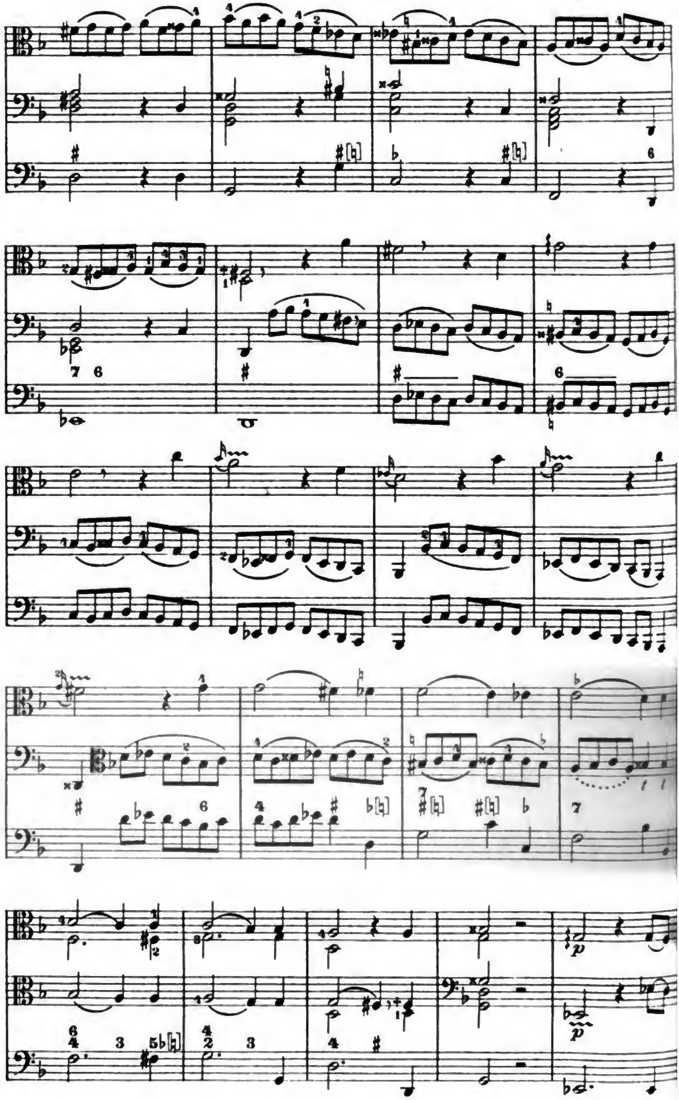


4b. Marin Marais.
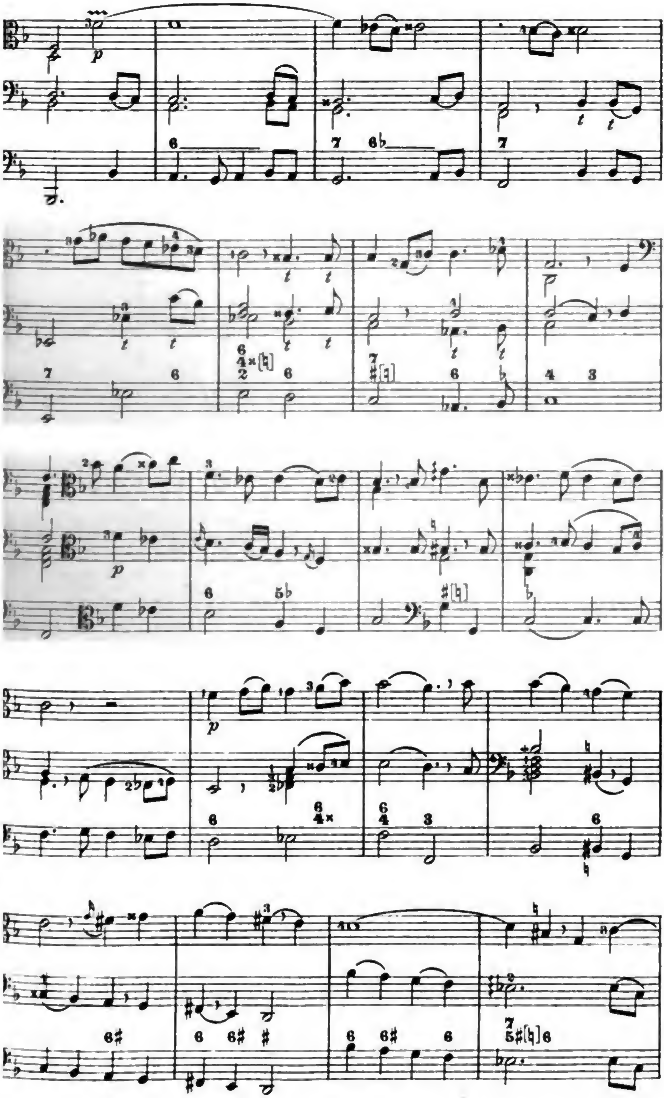
Tombeau de Mr. Meliton.
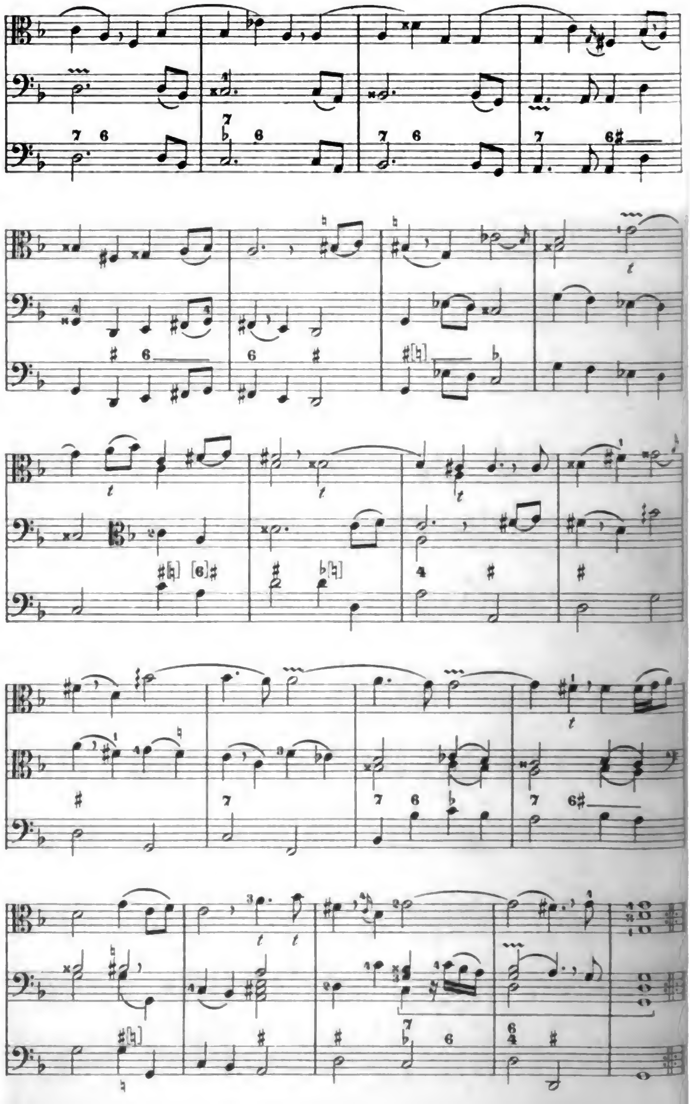





p
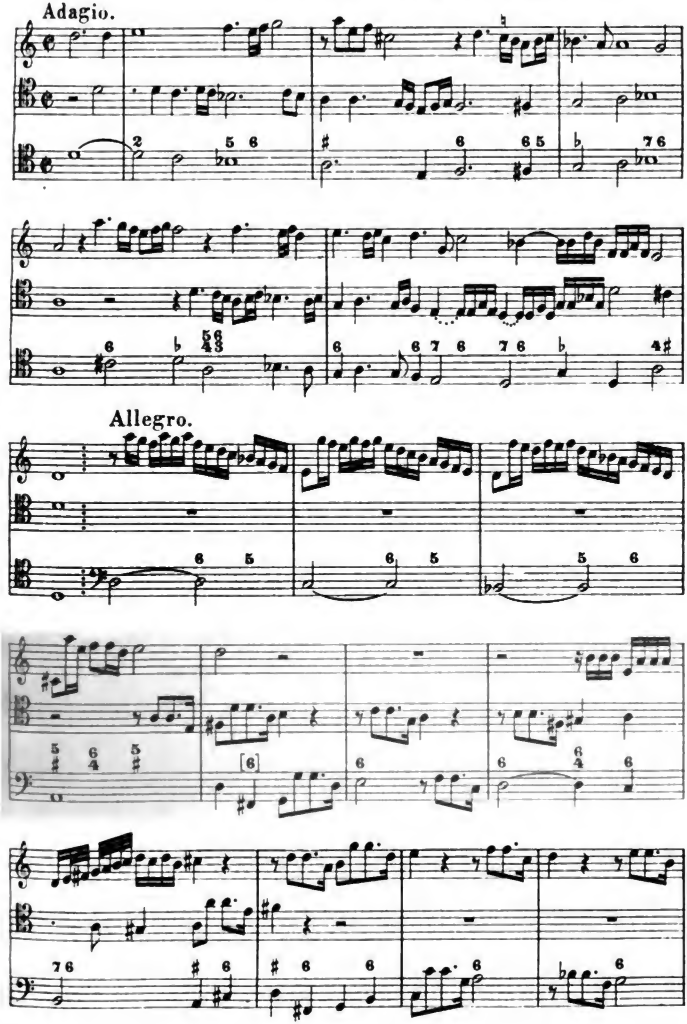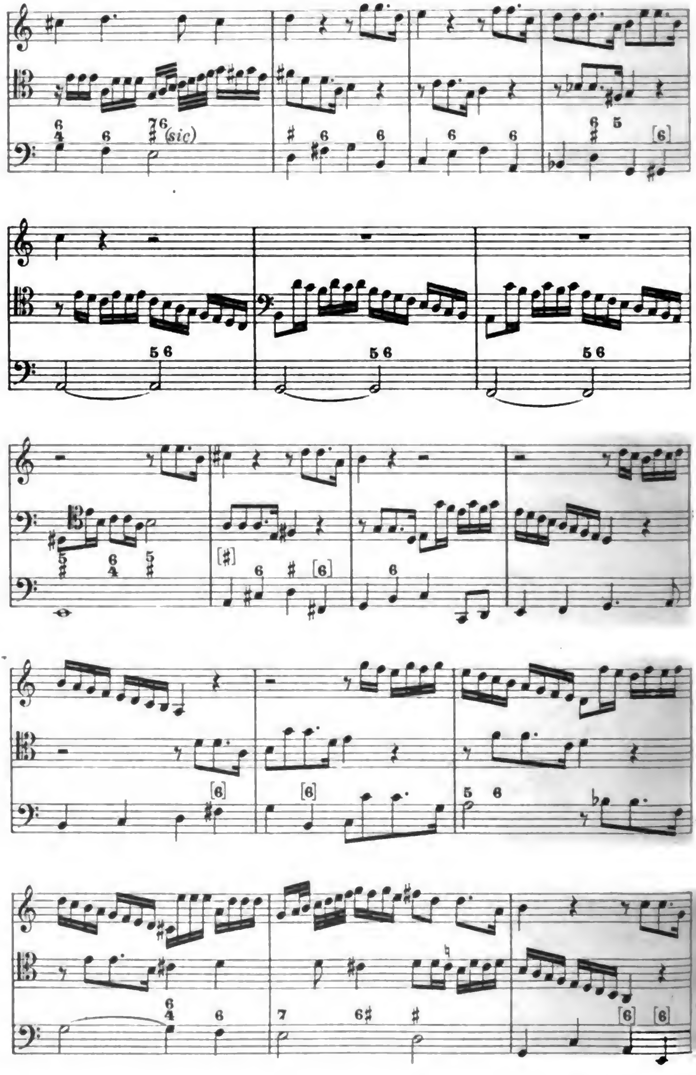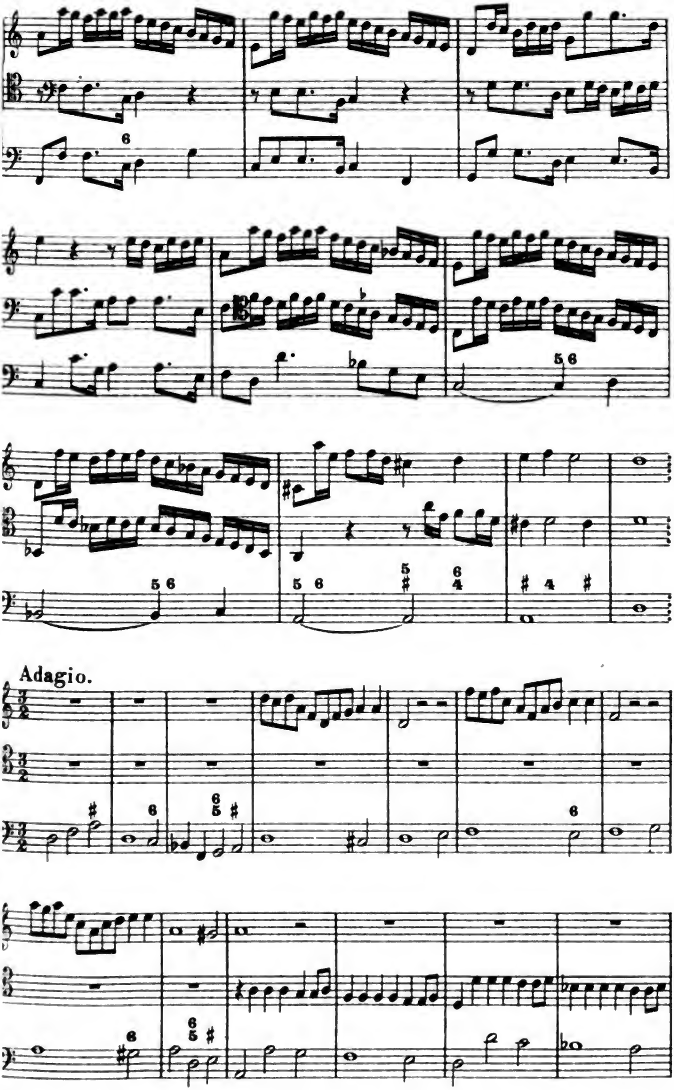






5. Ph. Fr. Buchner.
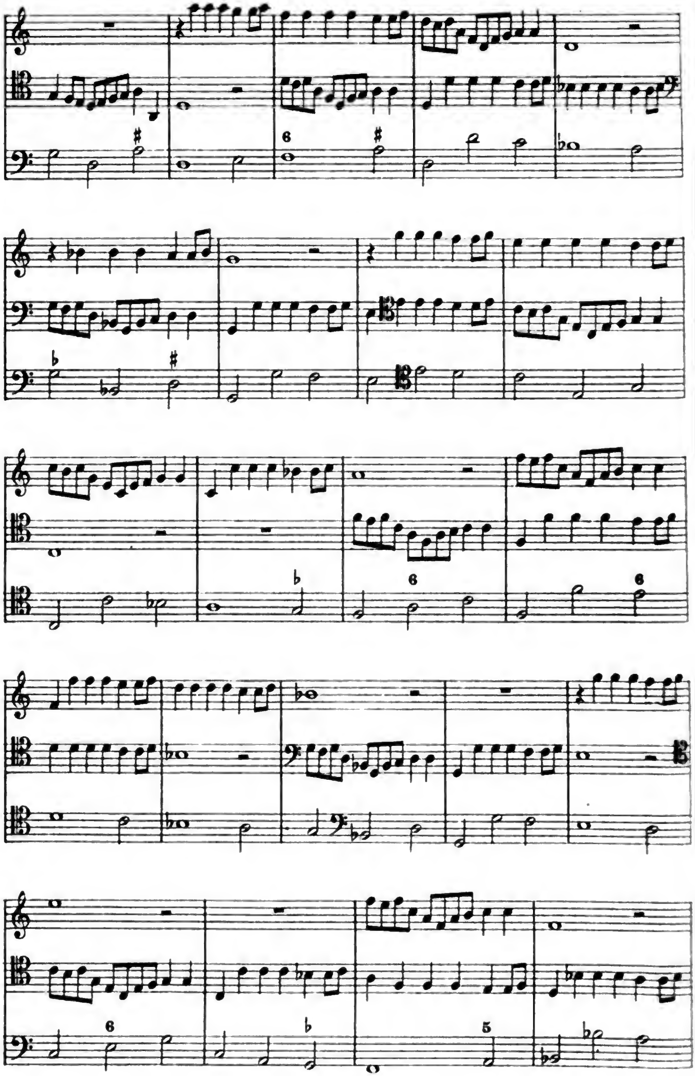
Plectrum Musicum. 1662.
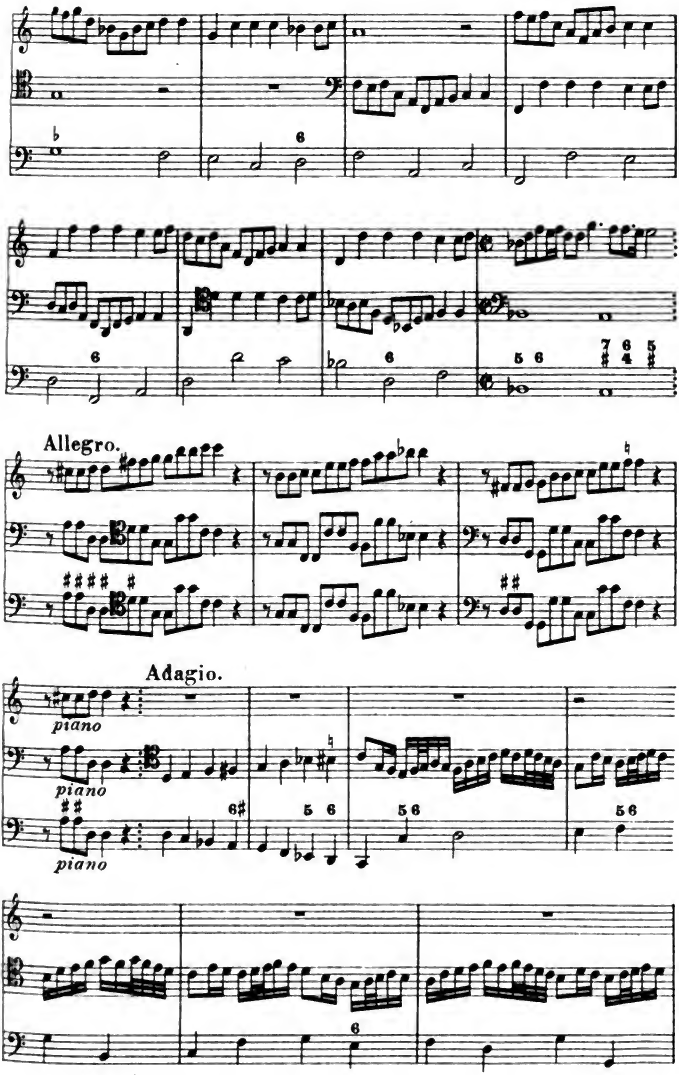
SONATA V. Violin & Viola da Gamba.
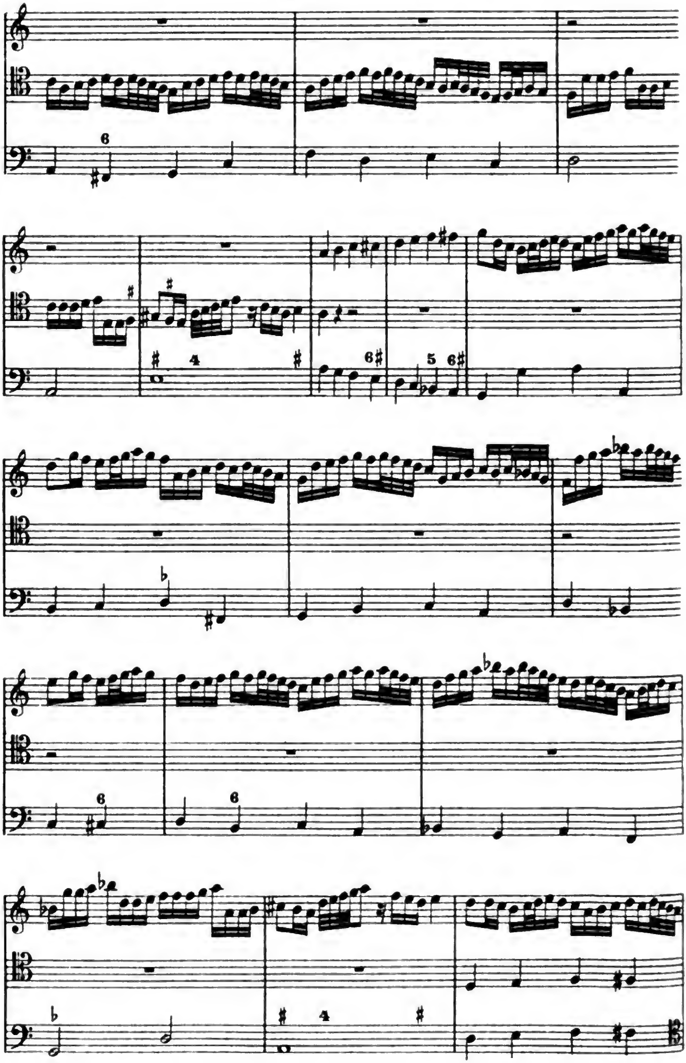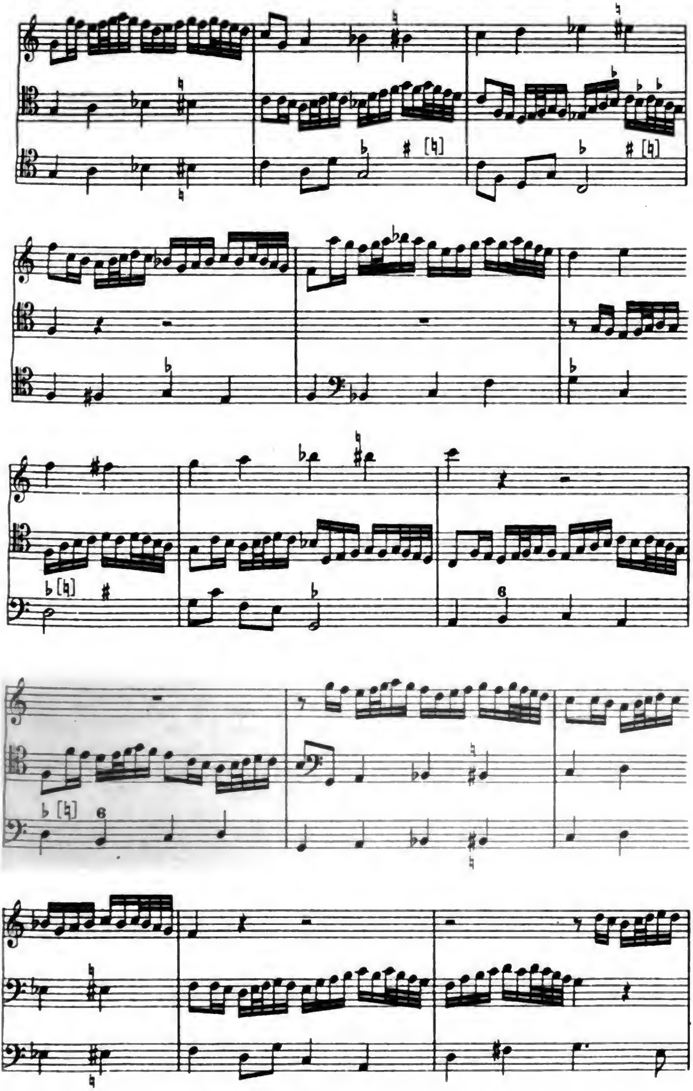



(sic)
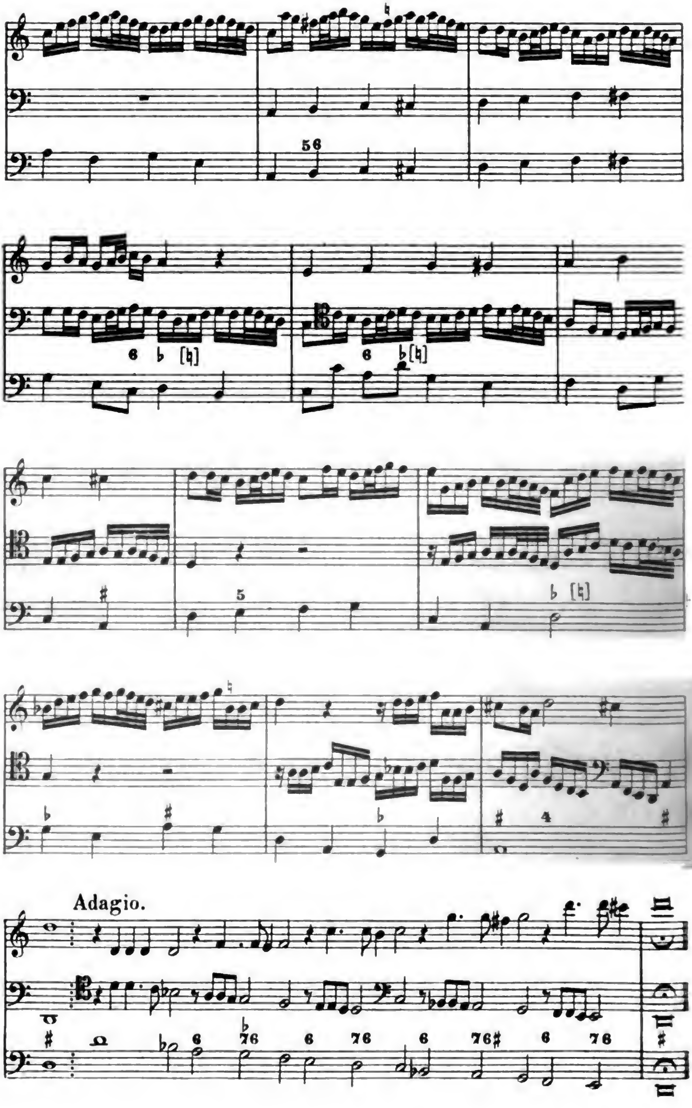

Adagio.




Allegro.
Adagio.
piano
piano
piano
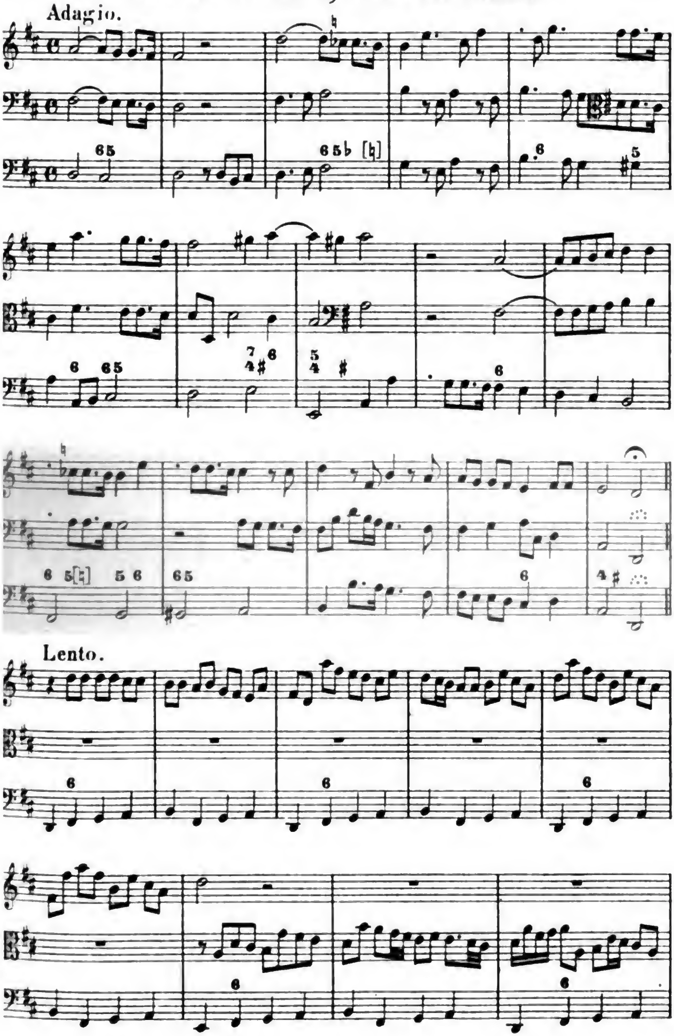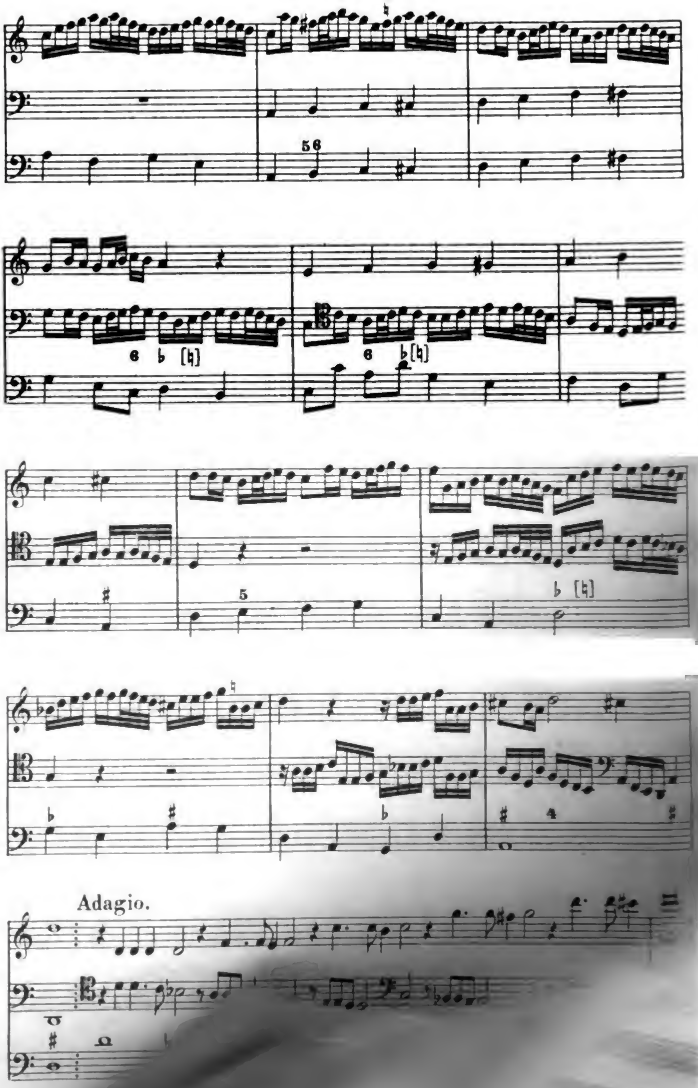





Adagio.

G. D. Becker.

Erster Theil Zwey-stimmiger Sonaten und Suiten. 1674.

Sonata à 2. Violino & Viola da Gamba..



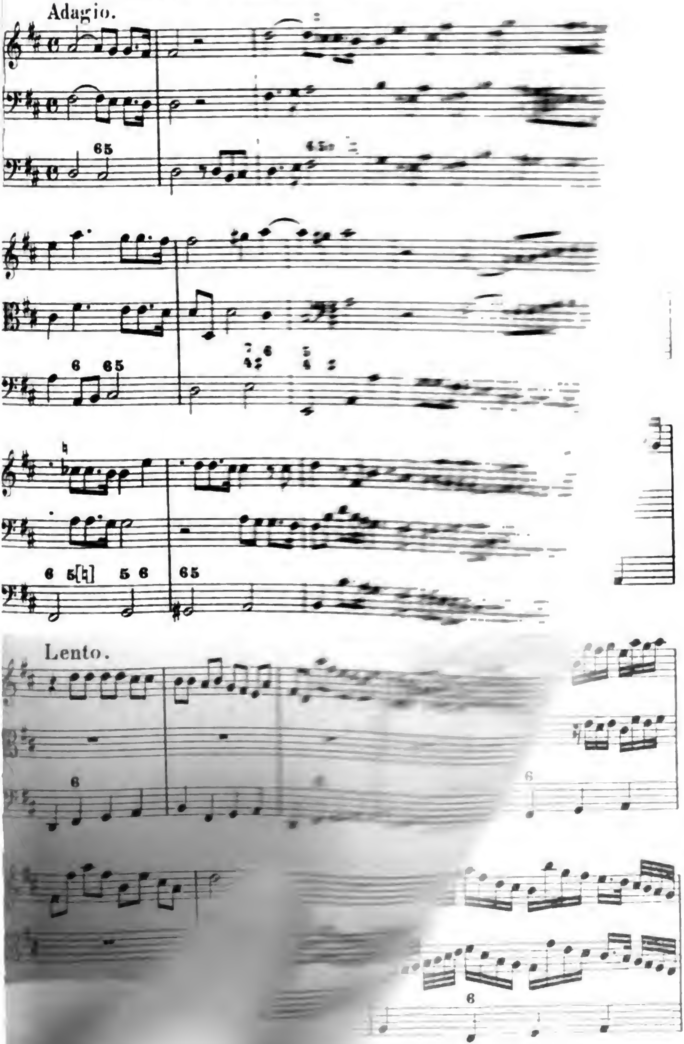

Adagio.

6. D.
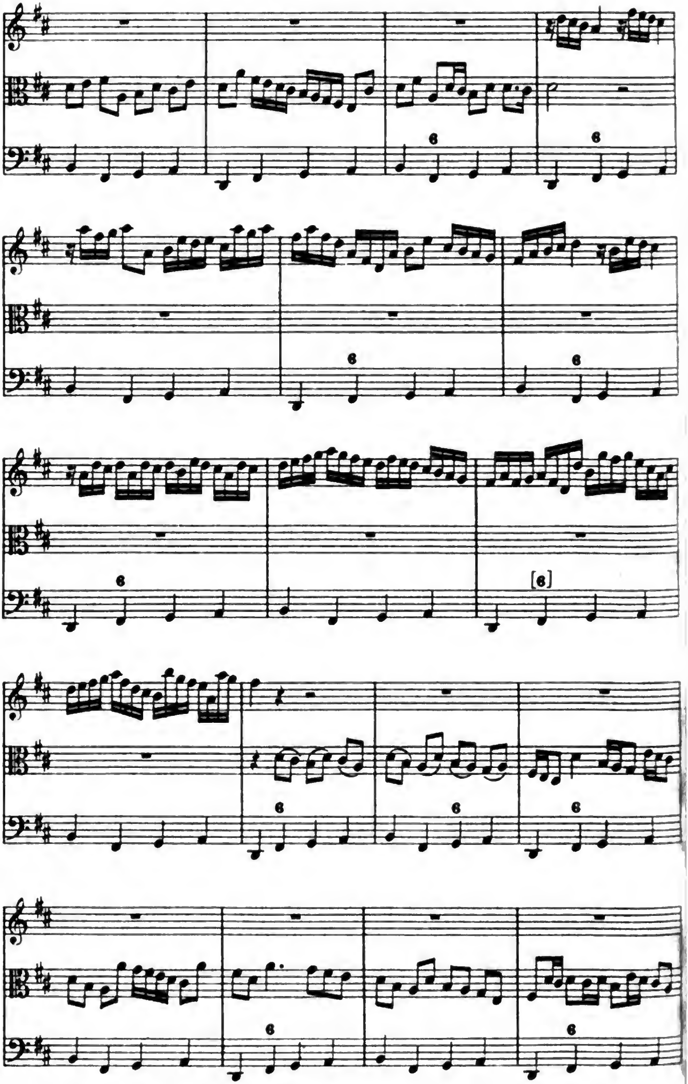
Erster Theil Zwey-sti
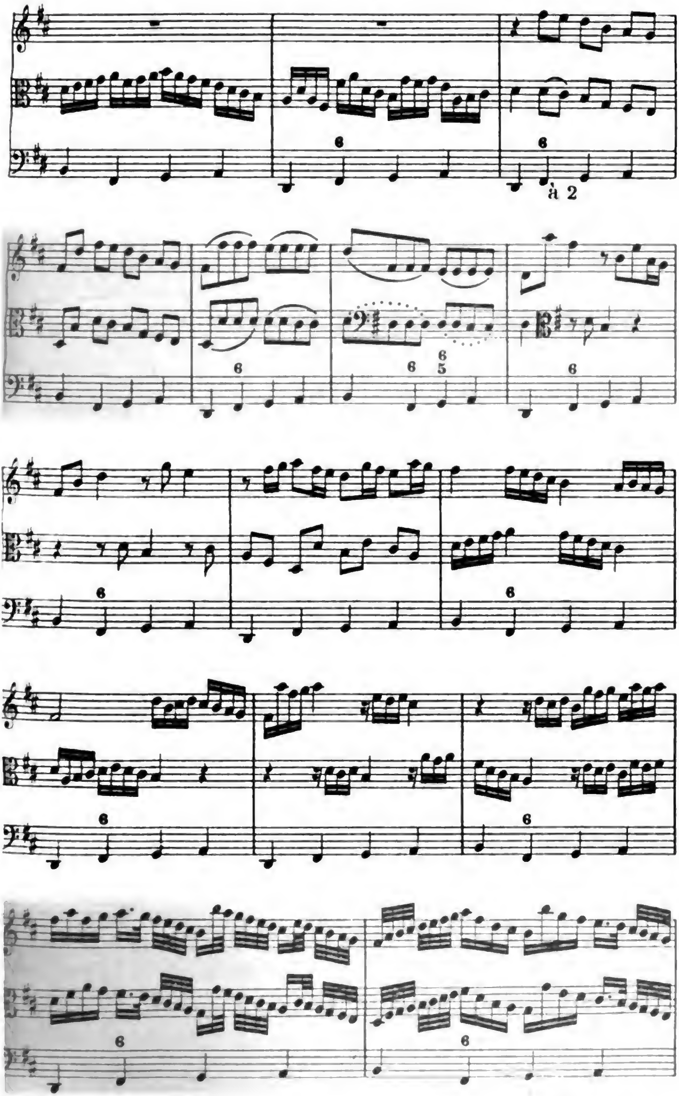
Sonata à 2. Violino
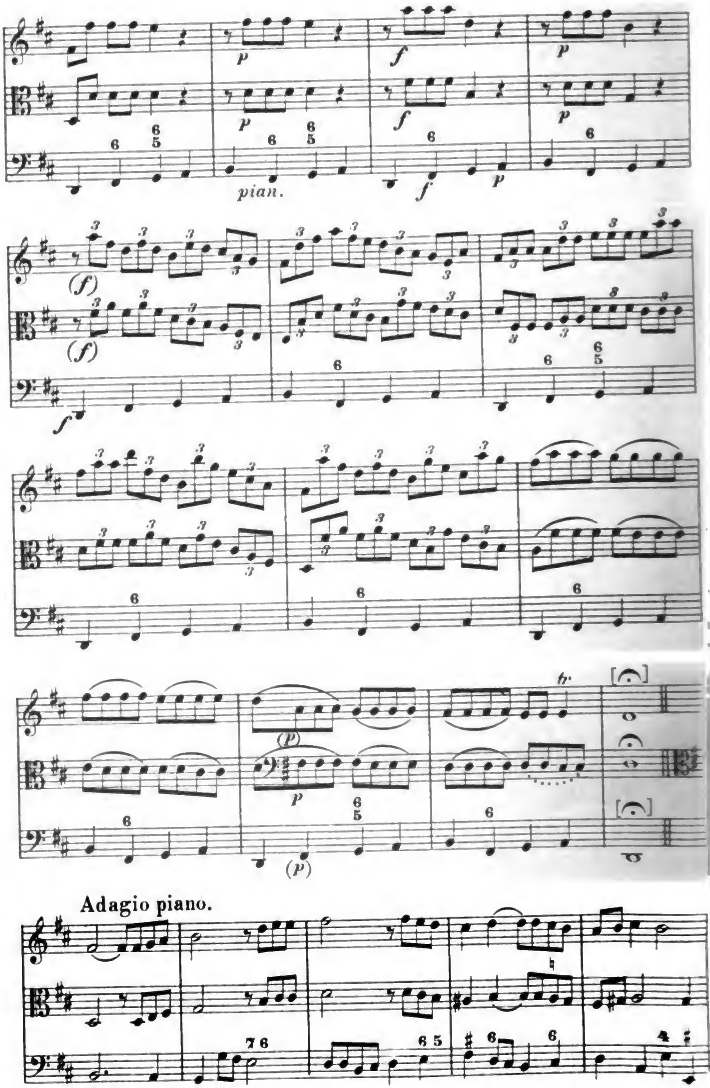
Adagio.
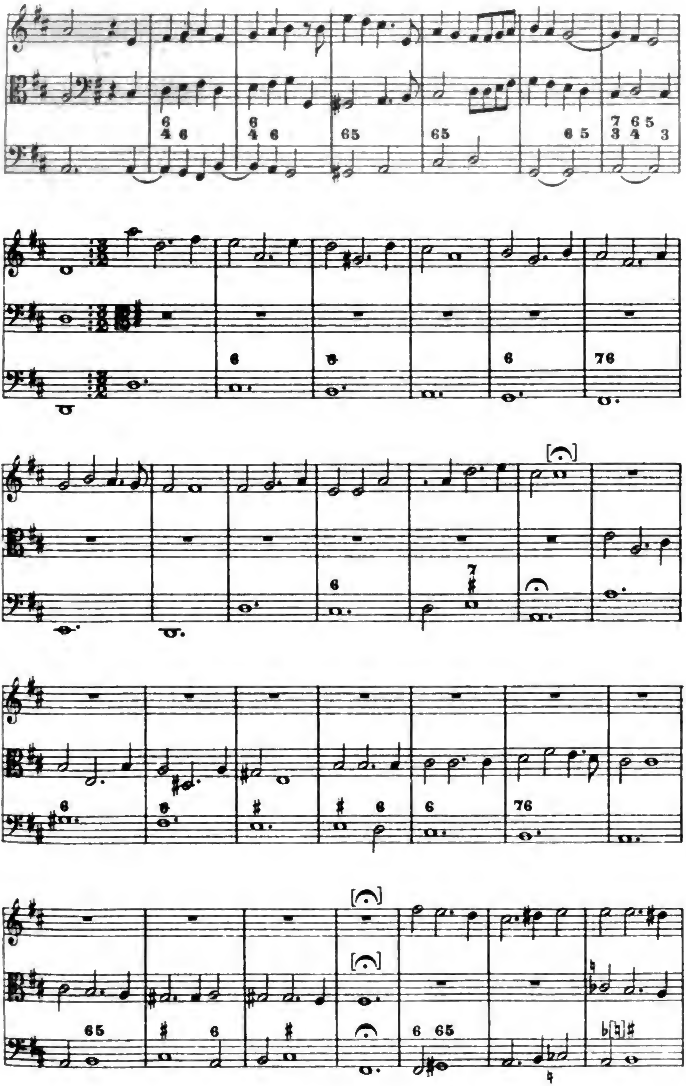


7
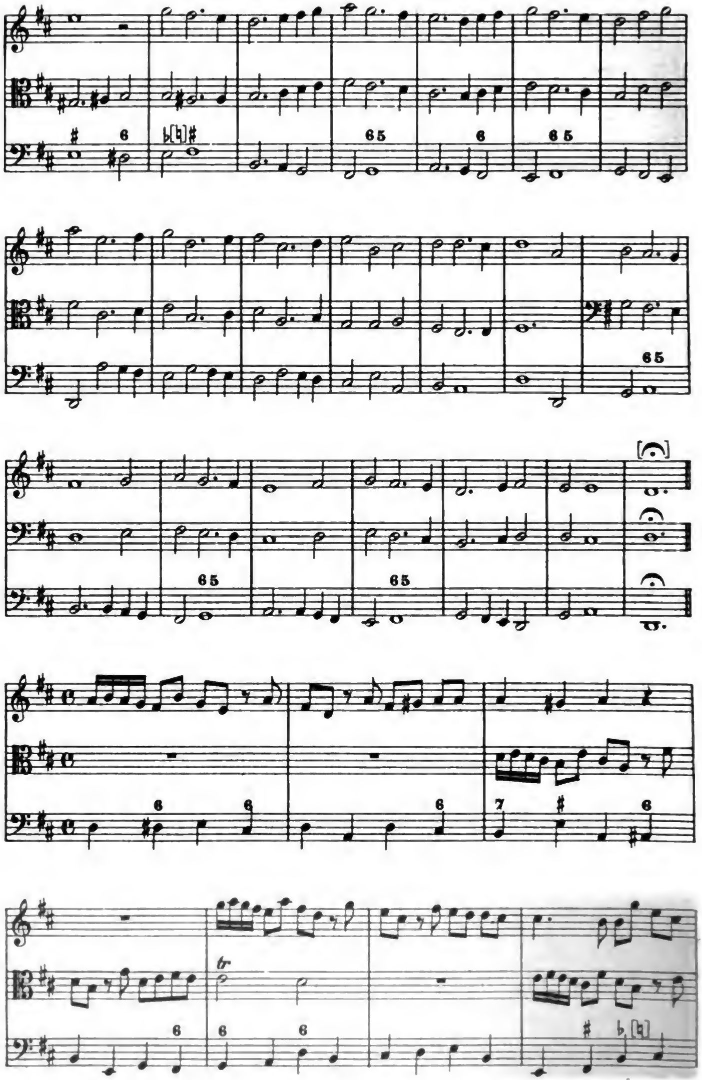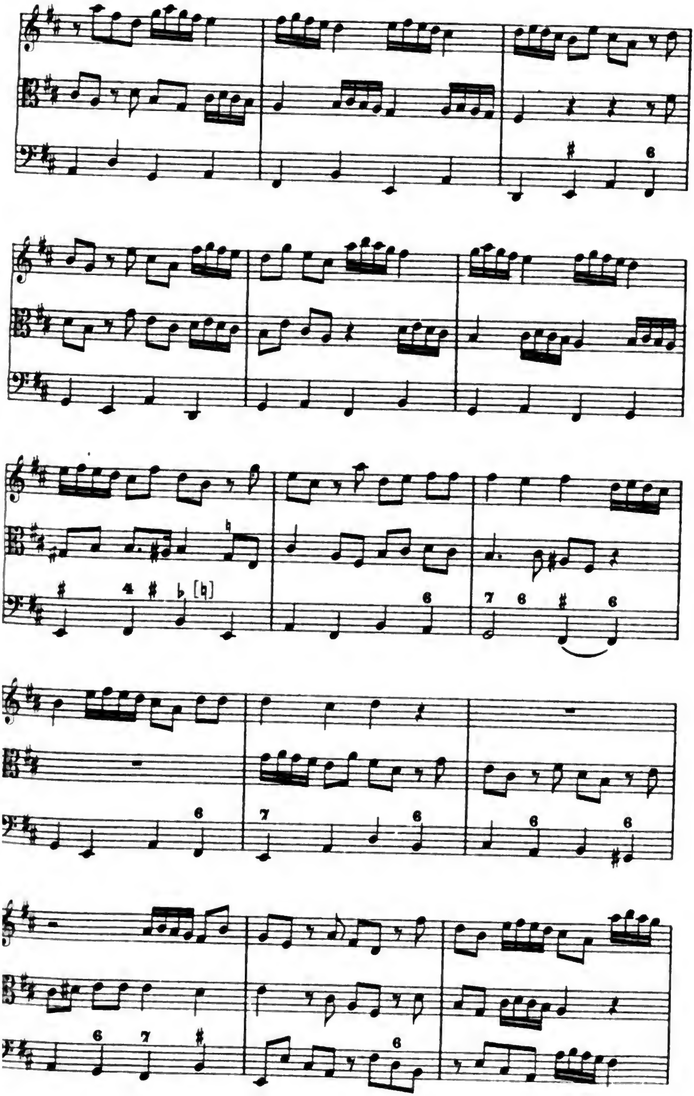



à 2
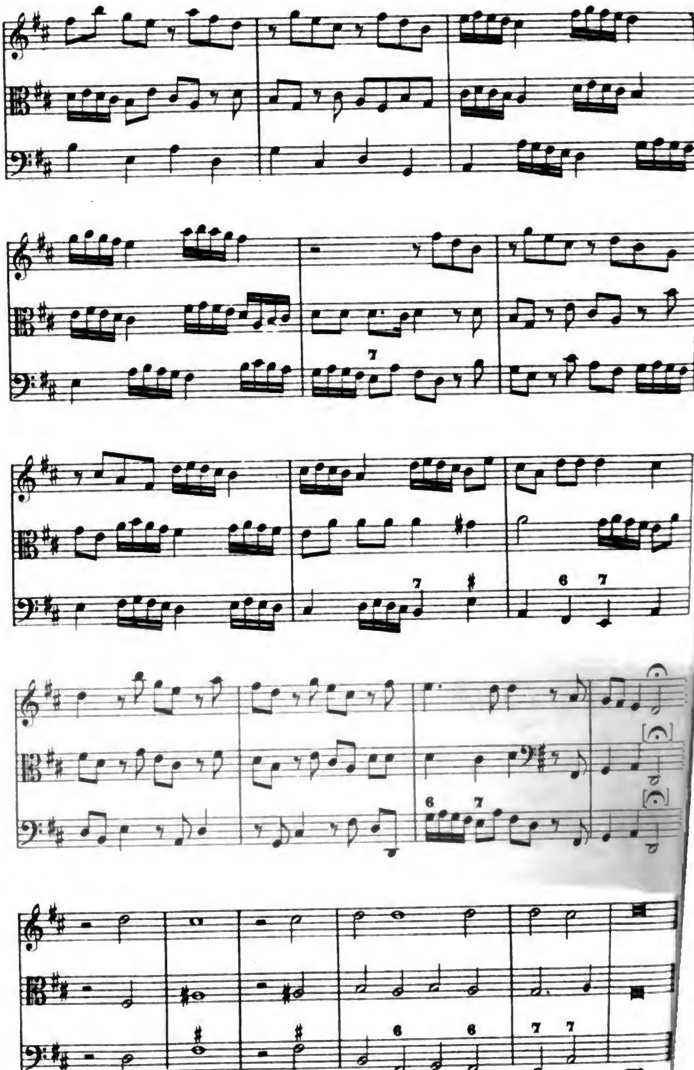

pian.
Adagio piano.



7*
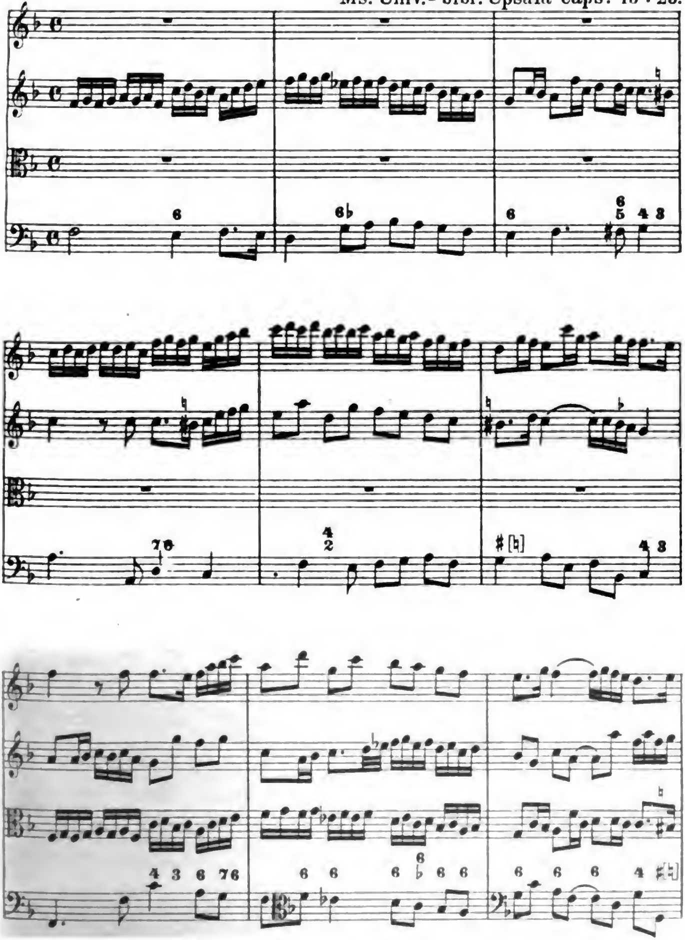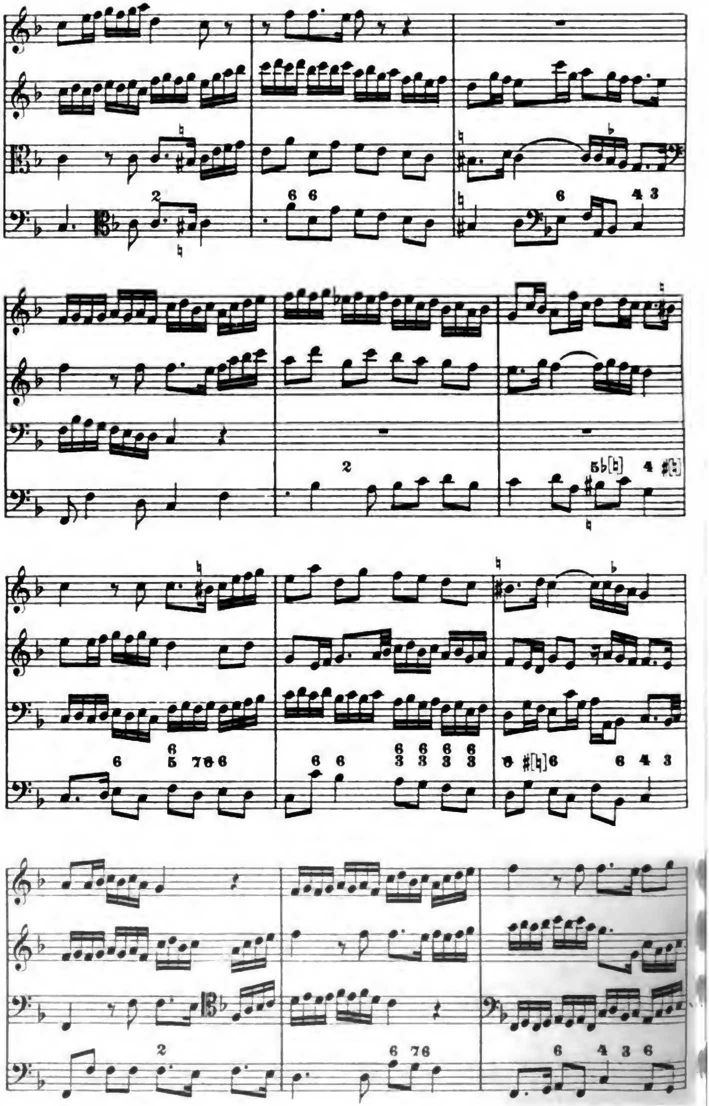






[Folgt die Suite, in Allmandt Courant Sarabande Gigue gegliedert

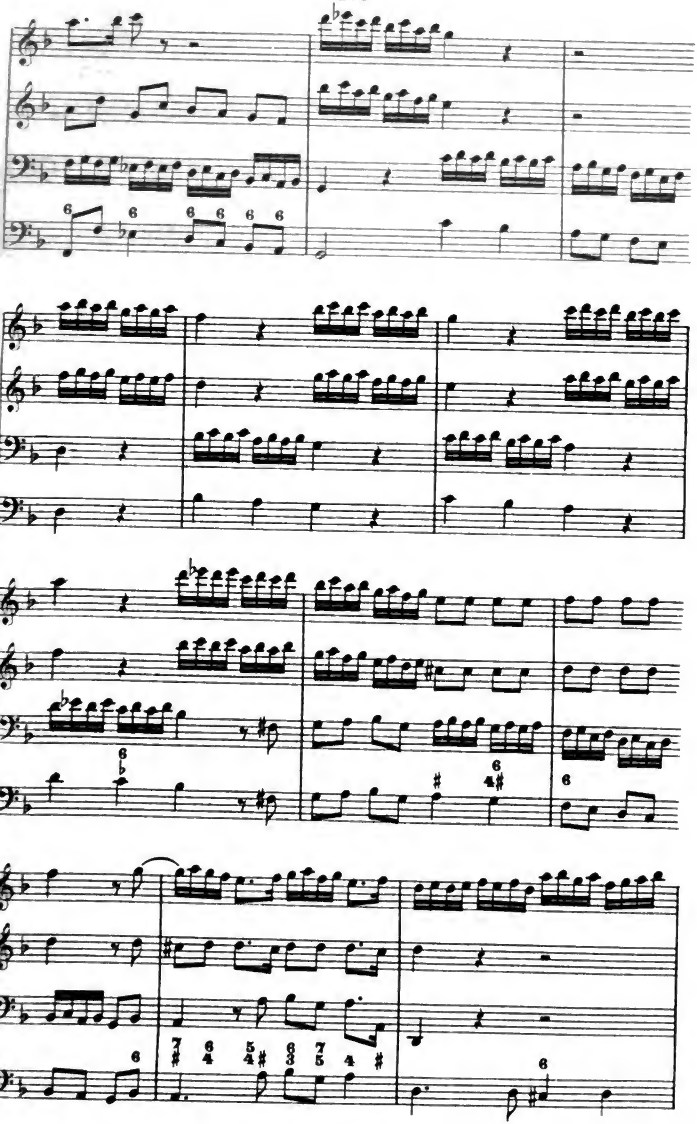
7. D. Buxtehude. Sonata ex F.
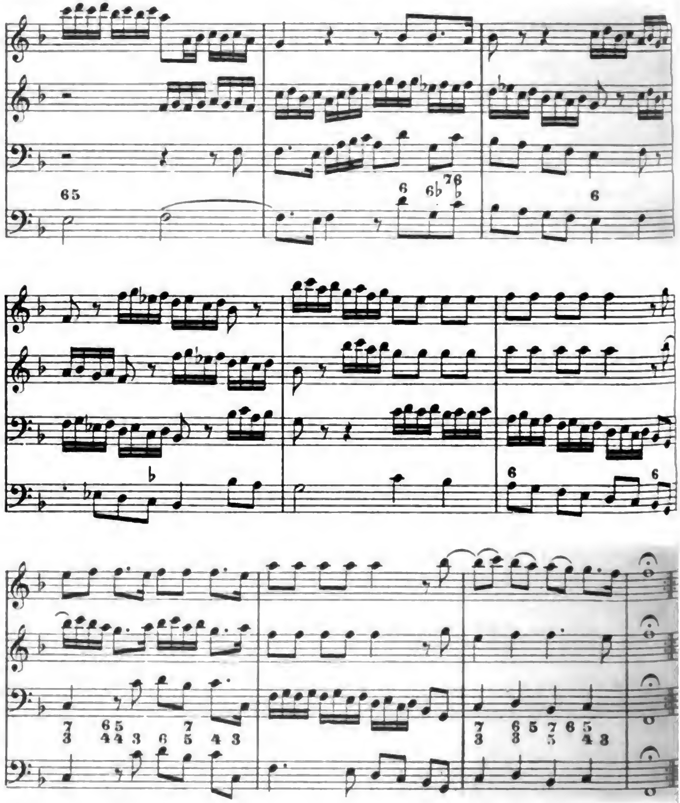
2 Violinen & Viola da Gamba.

Ms. Univ.-bibl. Upsala caps. 13 : 23.
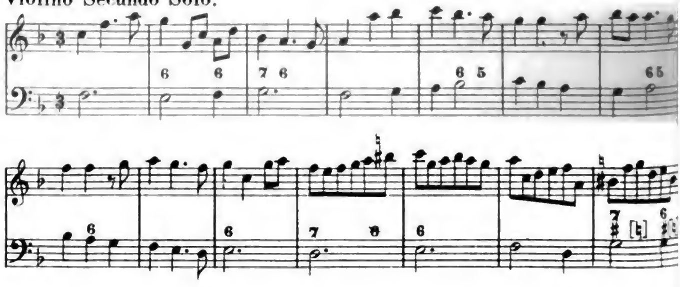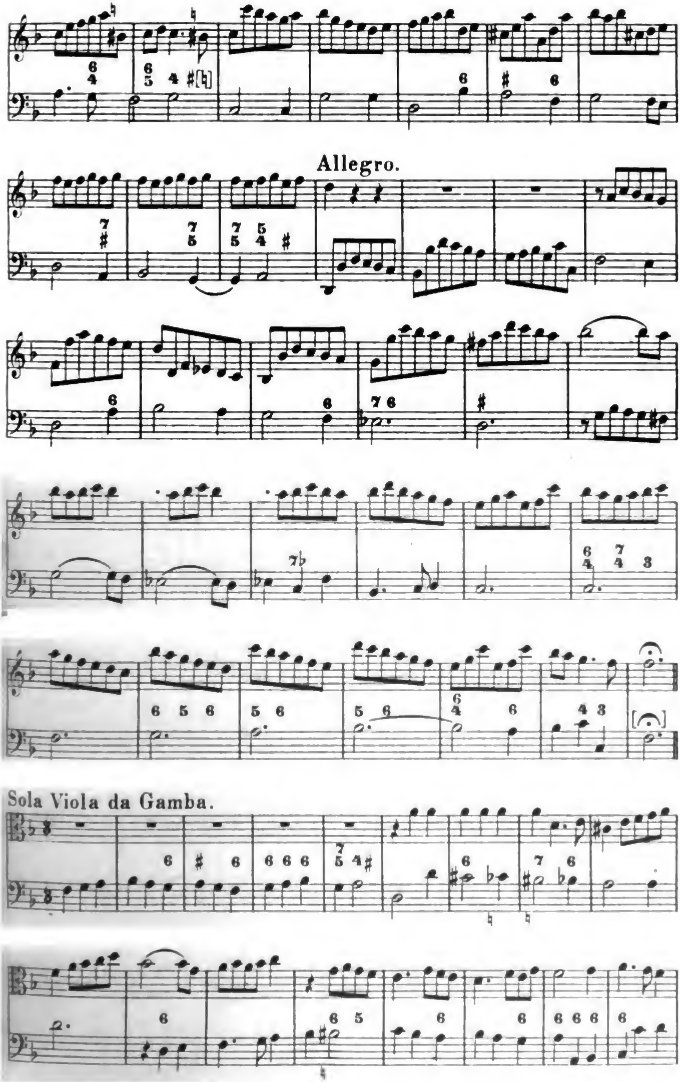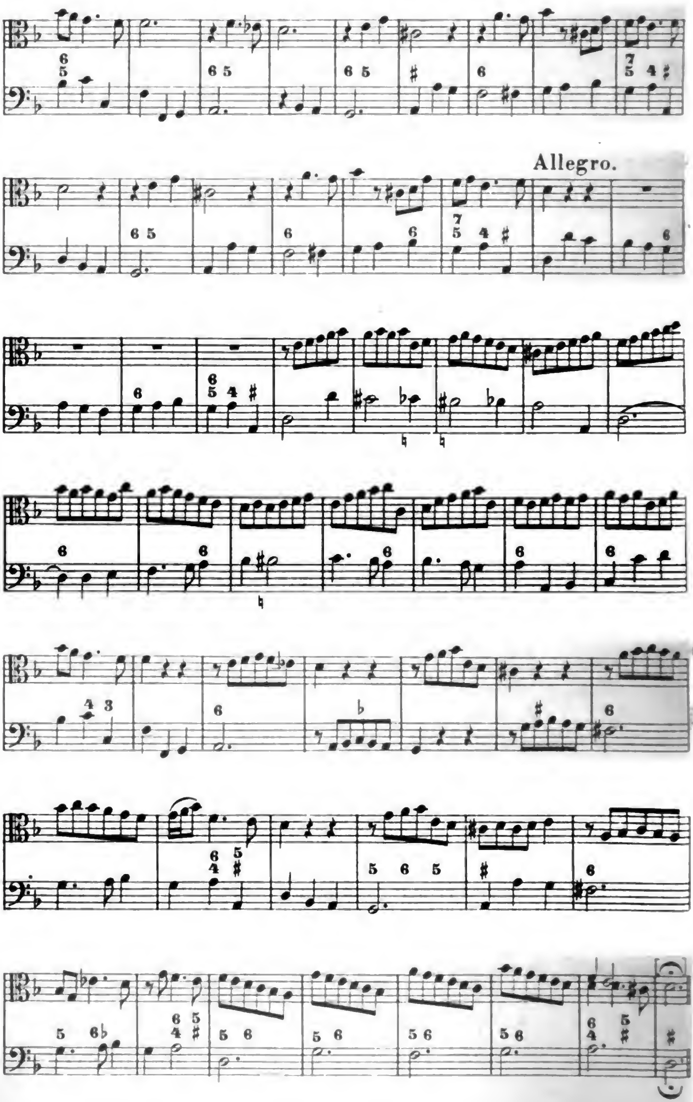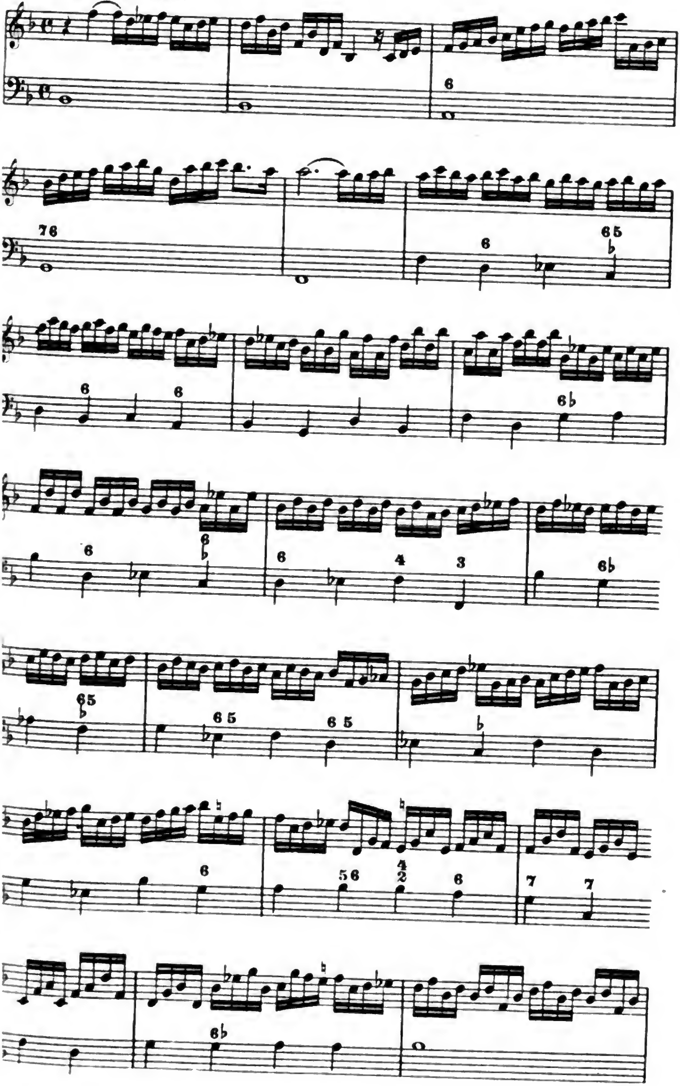








Violino Secundo Solo.
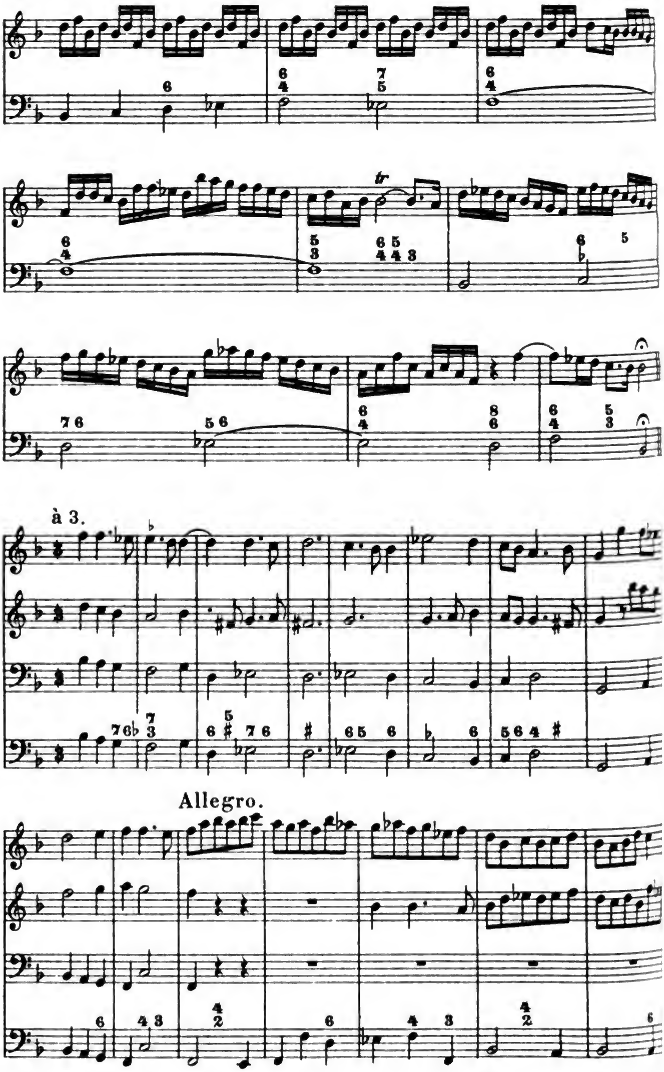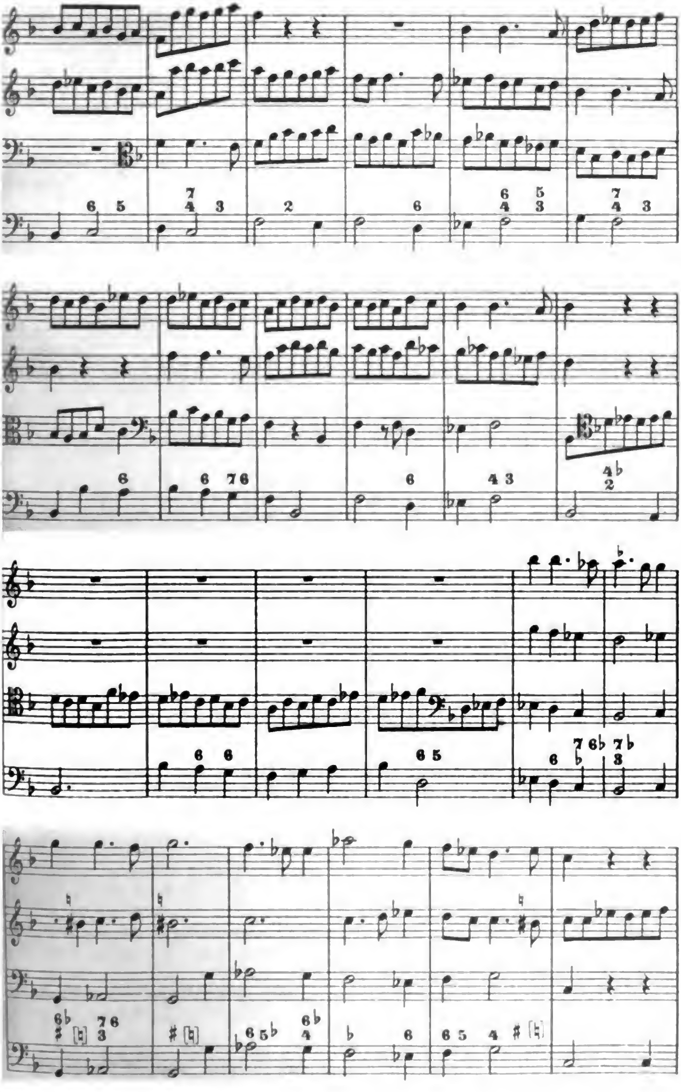



Allegro.
Sola Viola da Gamba.
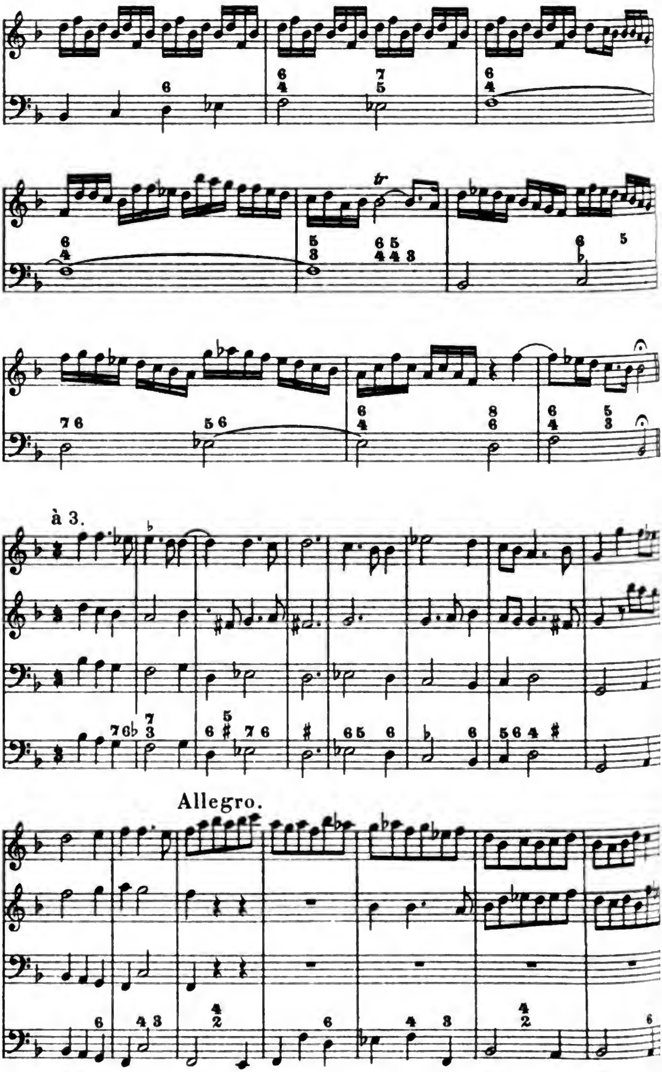

Allegro.
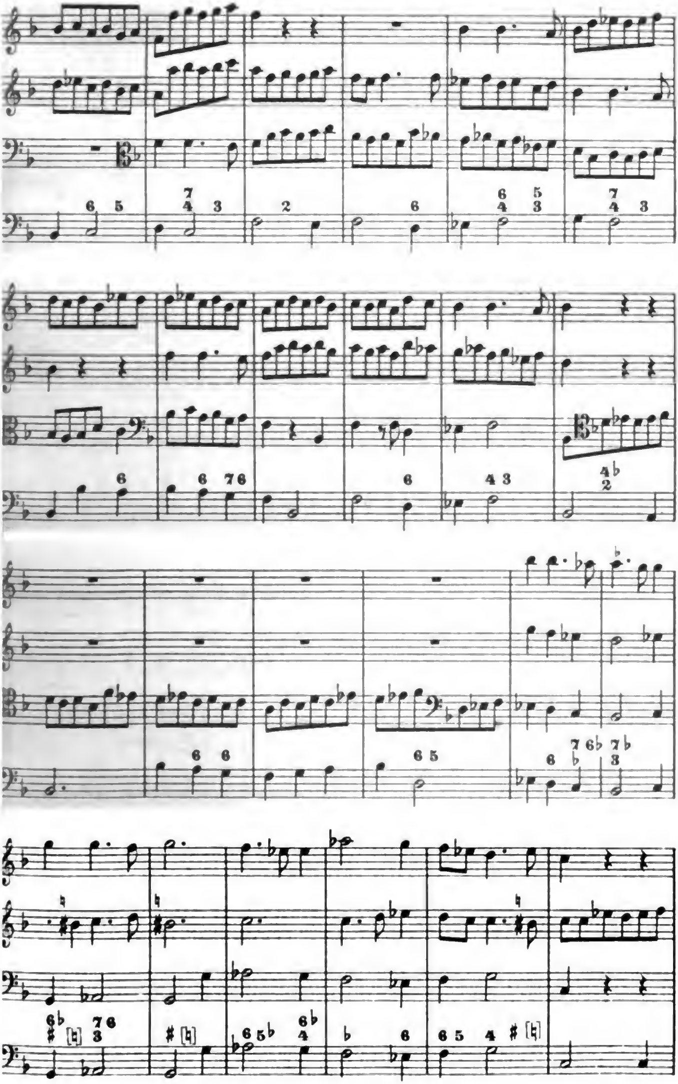
Violino Primo Solo.
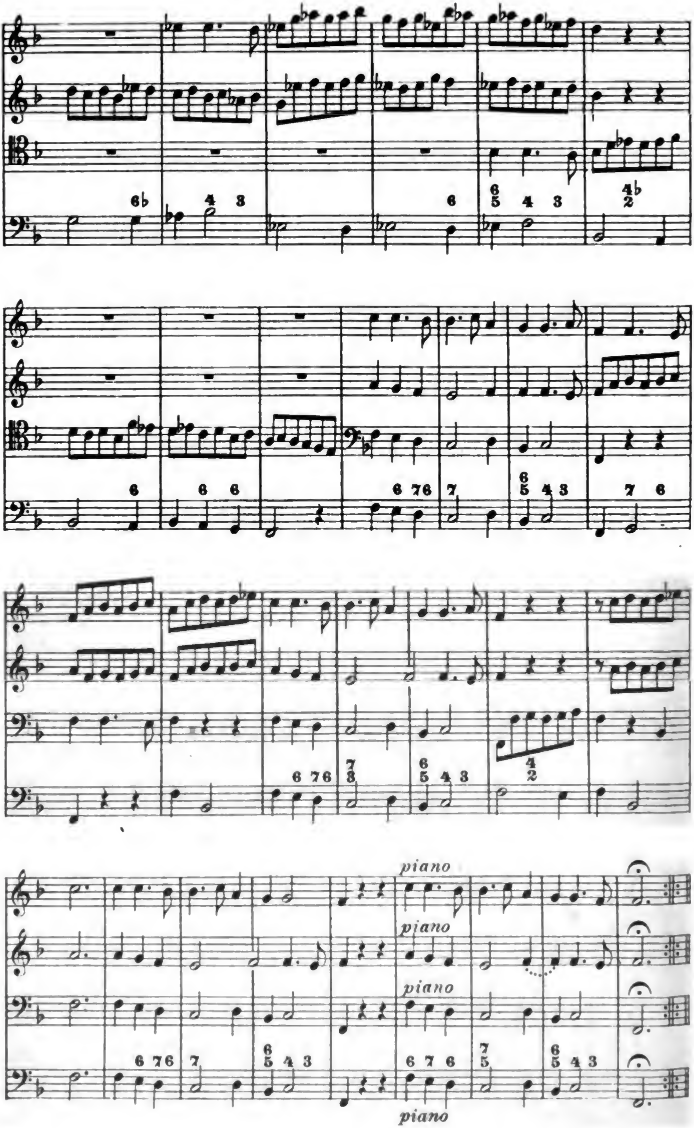



tr
à 3.
Allegro.




à 3.
Allegro.
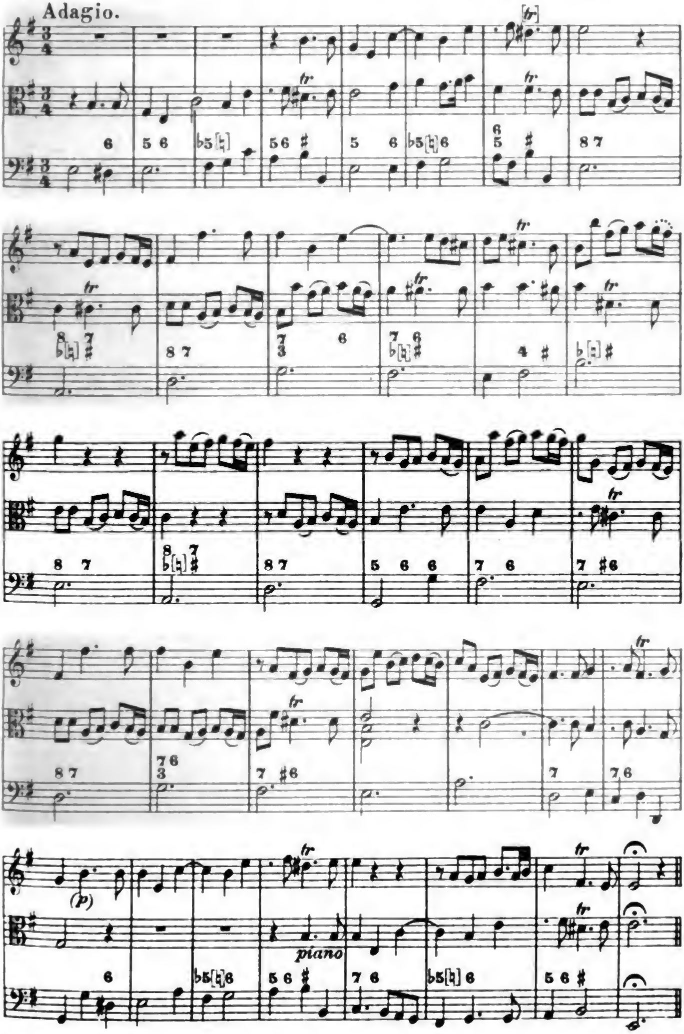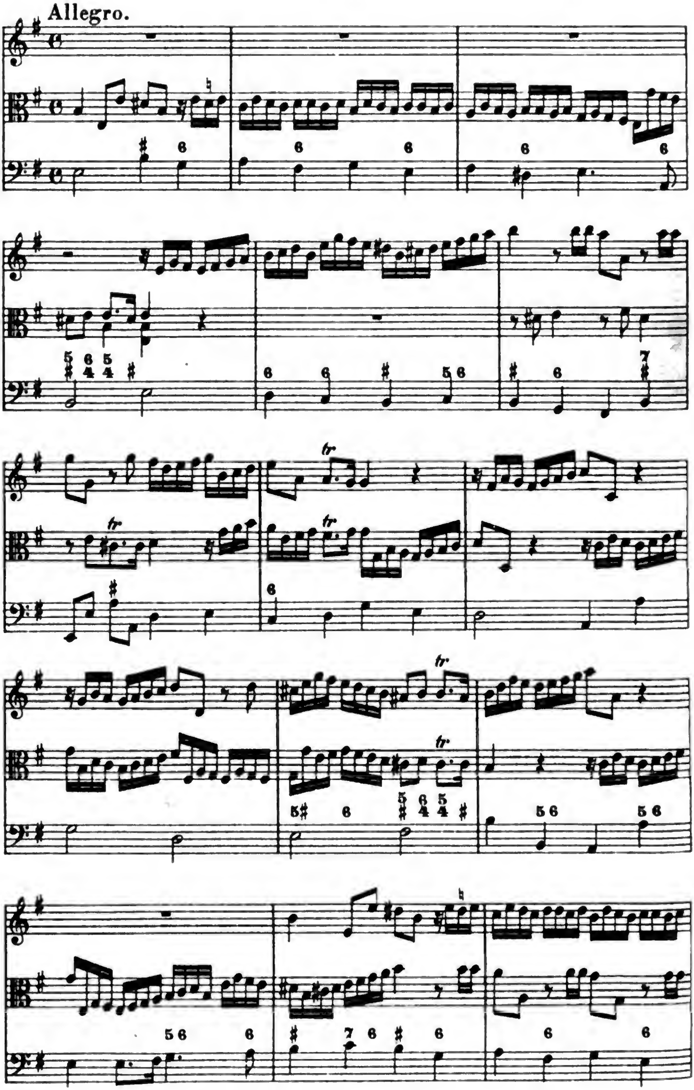


2
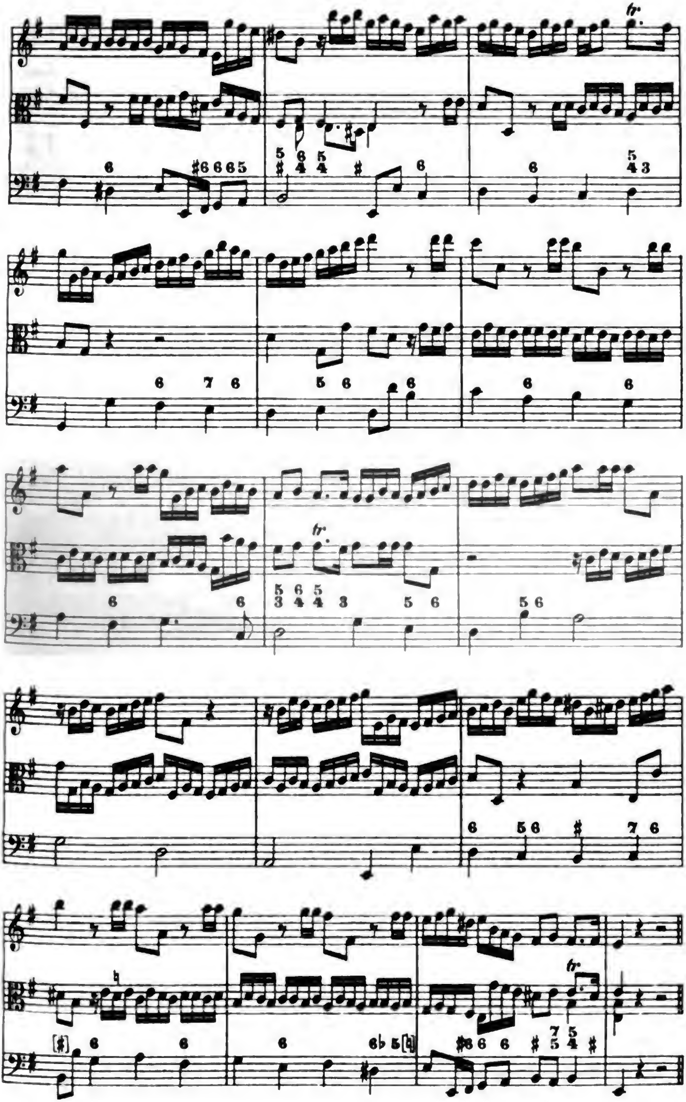

piano
piano
piano
piano
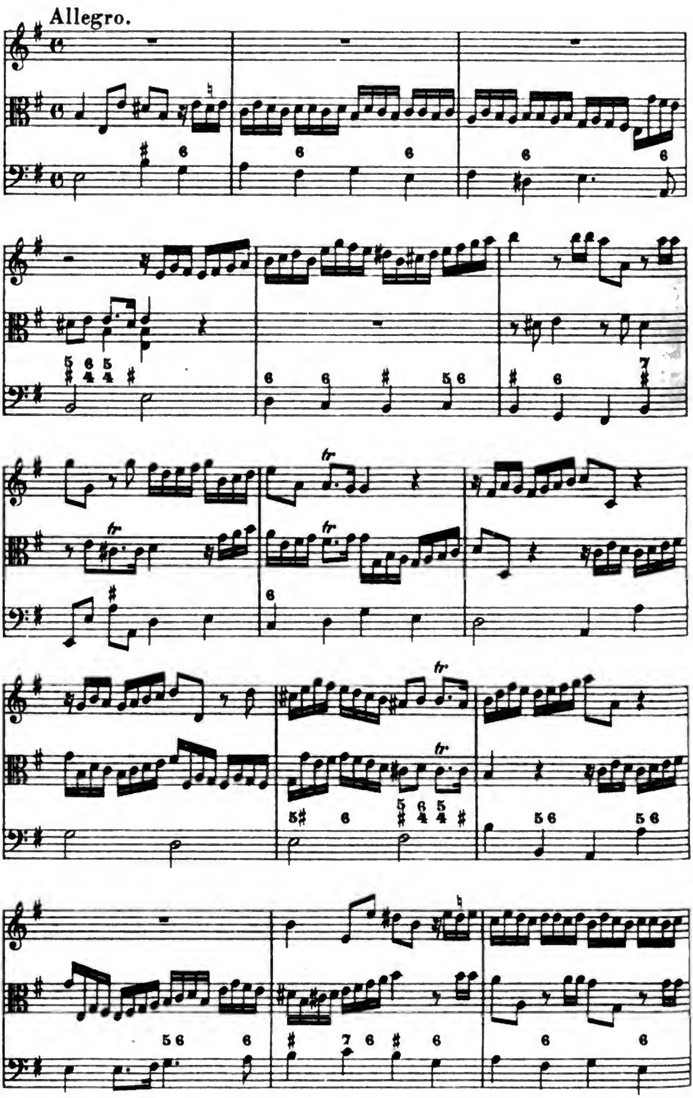
8. Ph. H. Erlebach.
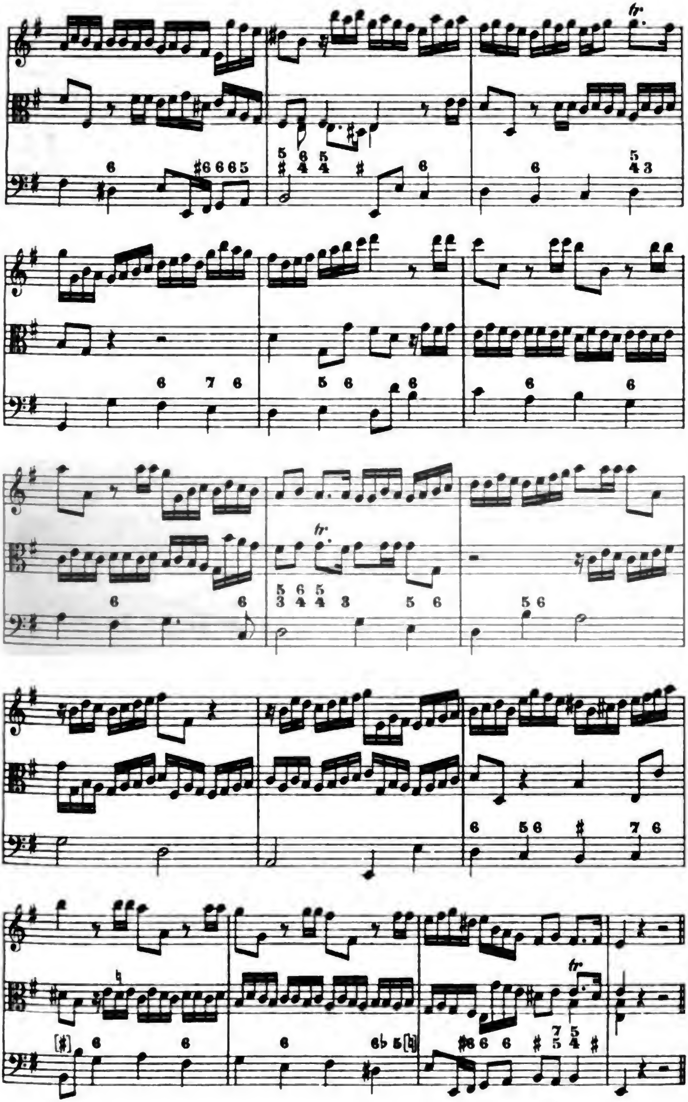
SONATA SECONDA à doi, Violino e Viola da Gamba. 1694.
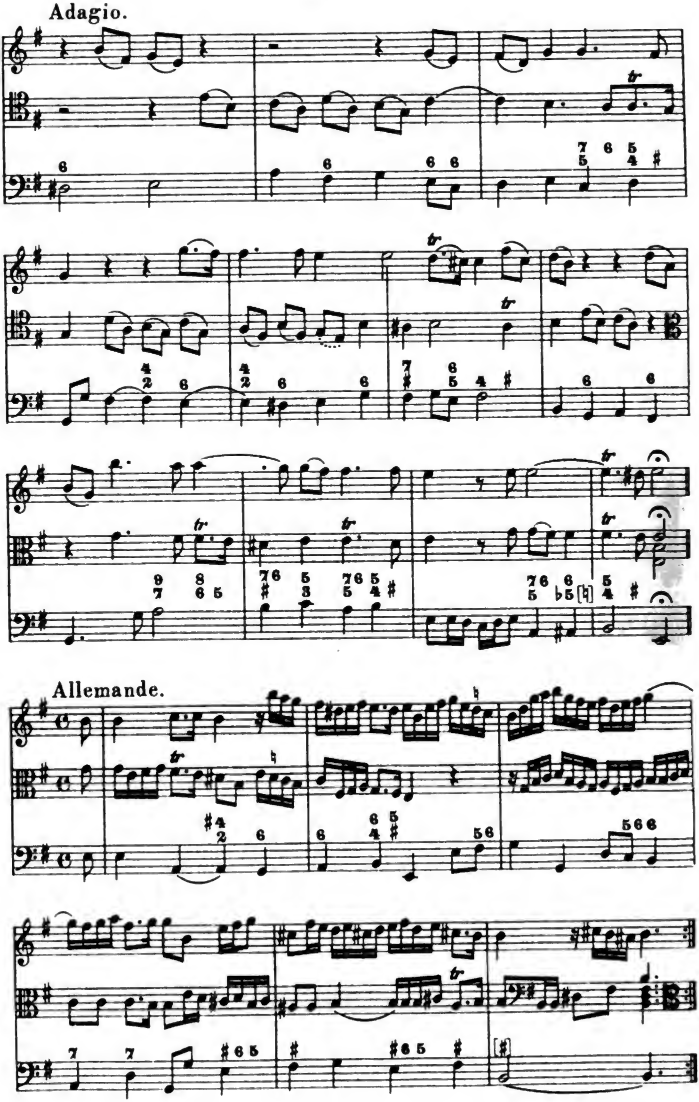



Allegro.
tr
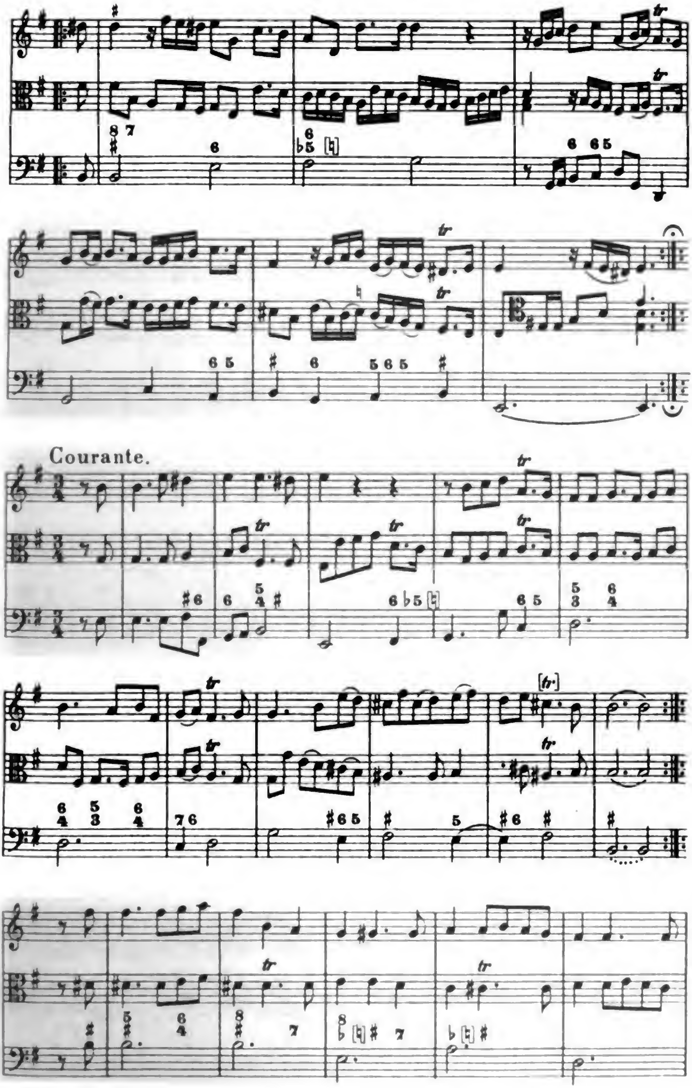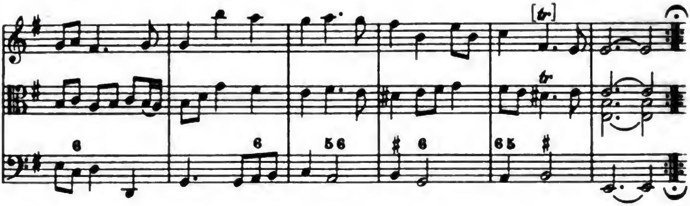



Allegro.
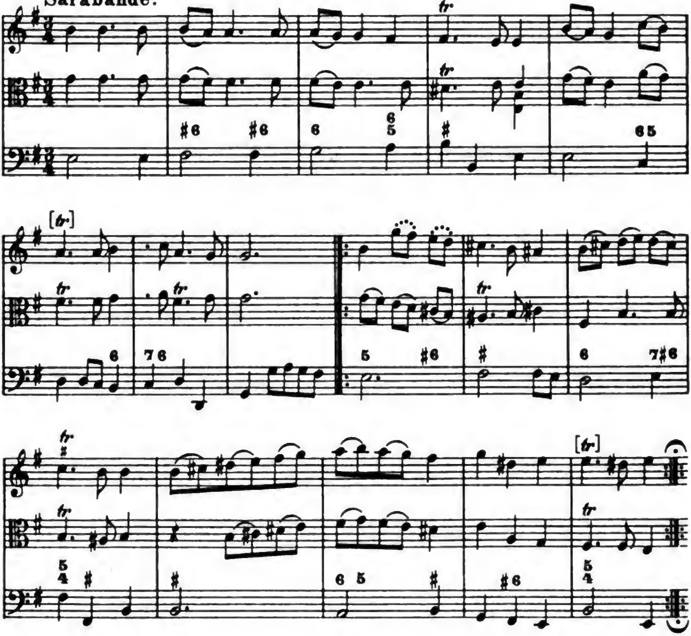




57
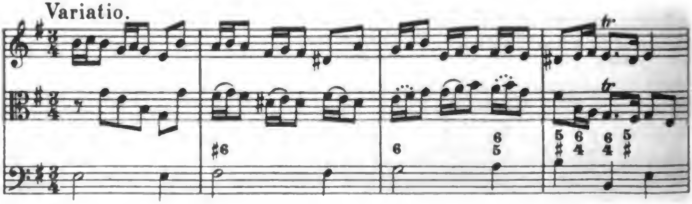

Courante.
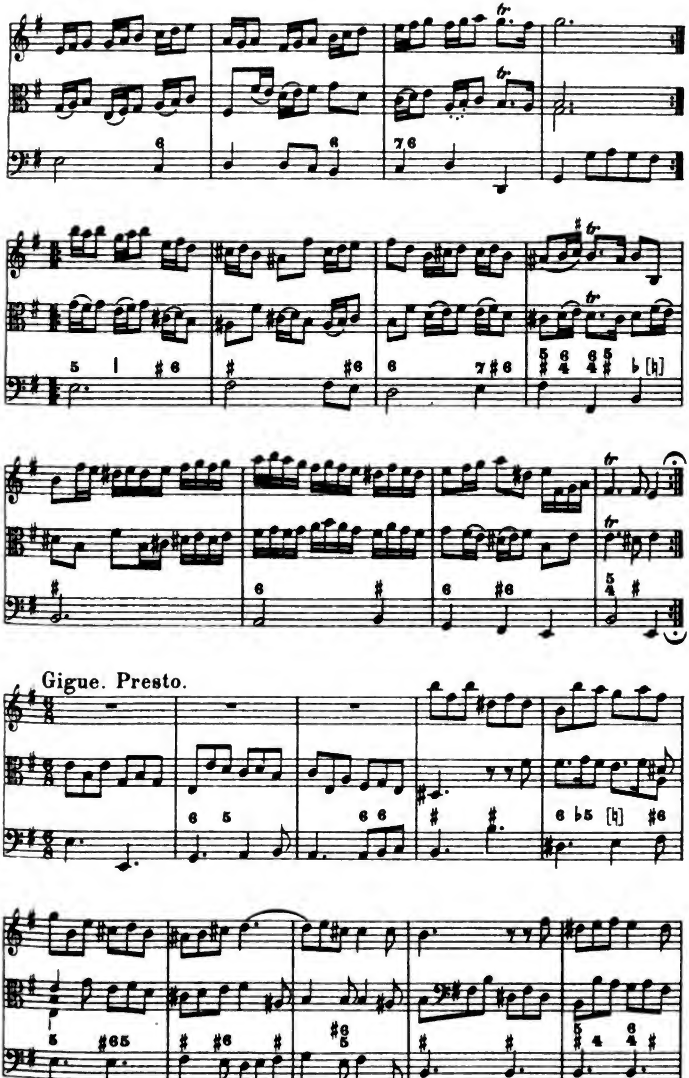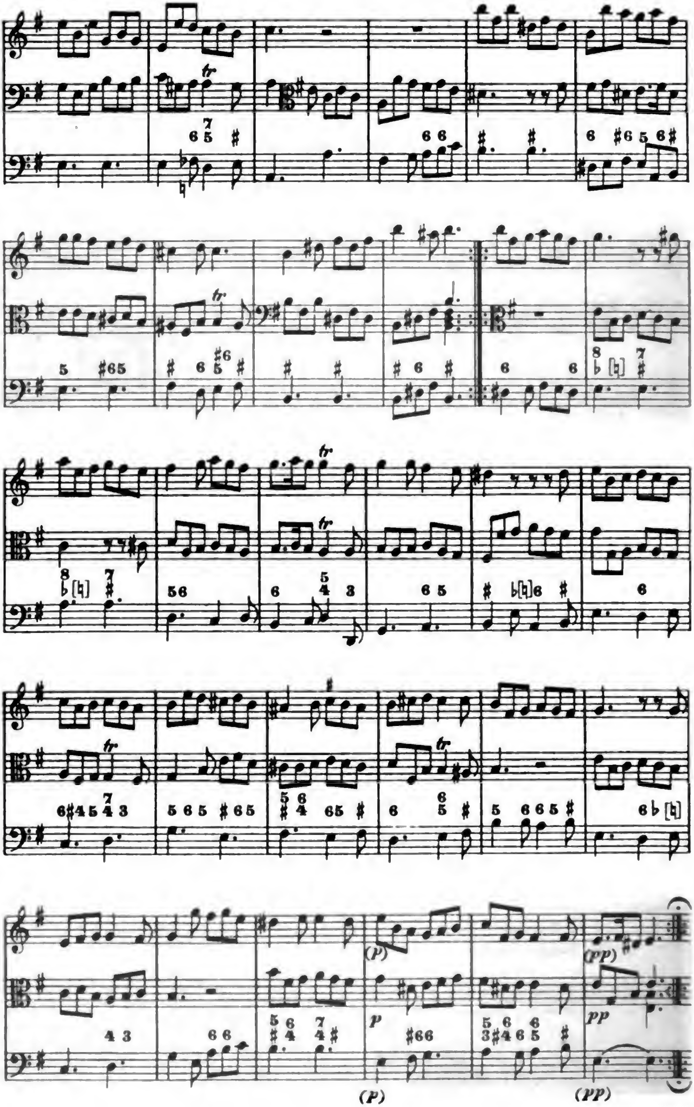


Sarabande.



Variatio.




Gigue. Presto.


(P)
p
(P)
(PP)
pp
(PP)

PUBLIKATIONEN

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

BEIHEFTE

ZWEITE FOLGE

II.

DIE MENSURALTHEORIE DES FRANCHINUS GAFURIUS UND DER FOLGENDEN ZEIT BIS ZUR MITTE DES 16. JAHRHUNDERTS

VON

ERNST PRAETORIUS

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1905

Publikationen

der

Internationalen Musikgesellschaft

Beihefte

Zweite Folge

Heft II

Praetorius, Ernst, Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts

LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1905

Die Mensuraltheorie

des

Franchinus Gafurius

und der folgenden Zeit
bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts

von

ERNST PRAETORIUS
Dr. phil.

LEIPZIG
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1905

Inhalt.

I. Teil.

II. Teil.

Einleitung und Literatur.

Es ist die Absicht der vorliegenden Schrift, ein kritisches Bild von der mensuraltheoretischen Lehre des Franchinus Gafurius zu geben und ihre Stellung im Laufe des nächsten halben Jahrhunderts zu verfolgen. Gafur hat seine Lehre am ausführlichsten in seiner 1496 erschienenen »Musica practica« behandelt, deren zweite Ausgabe als »musica utriusque cantus practica« schon 1497 erschien, und in einem späteren italienisch geschriebenen Buche, dem »Angelicum ac divinum opus musice« vom Jahre 1508 gewissermaßen einen Auszug seines Hauptwerkes gegeben. Die große Verbreitung der Schriften Gafur's hat wohl zunächst ihren Grund darin, daß sie alle sofort in korrekten Druckausgaben erschienen, was z. B. bei den Traktaten des Tinctoris nicht der Fall war. Dann aber wird man auch bald erkannt haben, daß speziell die »musica practica« alles, was mit Notation und Komposition zusammenhing, in erschöpfender und klarer Weise an der Hand reichlicher Beispiele behandelte, wie kein anderes zeitgenössisches Werk, und so in hohem Grade zur Benutzung bei Unterrichtszwecken geeignet war, sei es in Originalgestalt, oder in Form eines daraus gewonnenen Kompendiums. Jedenfalls zeigt es auch heute noch den höchsten Stand mensuraltheoretischer Entwicklung an, wozu in Italien Tinctoris, in Spanien Bartolomeo de Ramis, in Deutschland Adam von Fulda und in England vielleicht John Hothby, der wenigstens die letzte Zeit seines Lebens wieder in London verbrachte, die Vorläufer gewesen sind.

Ein kurzer orientierender Überblick über die Entwicklung der Mensuraltheorie und ihres Standes um 1500 findet sich in Bellermann's Buch: »Die Mensuralnoten usw.«, S. 32 ff., wozu man die nötigen Ergänzungen in Riemann's »Geschichte der Musiktheorie« nachlesen mag. Über die Kämpfe und Streitigkeiten der Theoretiker untereinander berichtet ausführlich Ambros: »Geschichte der Musik« III, S. 141 ff., Einzelheiten speziell über den Streit zwischen Gafur und Spataro in Wolf's Vorrede zu der Neuausgabe der »Musica practica Bartolomei Rami de Pareia«.

Bei der Darstellung des Inhaltes ist im Interesse leichterer Übersichtlichkeit und möglichster Vermeidung von Wiederholungen von einer

rein historischen Entwicklung des Gesamtgebietes Abstand genommen, vielmehr sind die einzelnen Hauptzüge der Mensuraltheorie kapitelweise ausgeführt, so daß das Buch eventuell beim Übertragen in moderne Notation zum Nachschlagen benutzt werden kann.

Der erste Teil handelt von den Noten und Pausen, Ligaturen usw., der zweite von den Takt- und Mensurverhältnissen usw.

Ein Überblick über die verwerteten Quellen, sowie über die neuere benutzte Literatur sei hier angeschlossen.

a) Quellenwerke.

1) **Adam von Fulda:**
»De musica« 1490.

Ist wohl das wichtigste deutsche Werk über die Theorie im 15. Jahrhundert. dessen Einfluß sich auch im 16. Jahrhundert nachweisen läßt. Leider ist die einzige existierende Ausgabe bei Gerbert, scrpt. eccl. III. so schlecht, daß eine wirkliche Benutzung, speziell der Beispiele, nicht möglich ist.

2) **Agricola, Martin:**
»Musica figuralis« 1532,
nebst Anhang
»Von den proporcionibus.

Ist neben Virdung's Musica das einzige Buch in deutscher Sprache. Inhaltlich hält es sich größtenteils an Gafur, von dem es sich nur in der Proportionslehre entfernt, teilweise scheint auch Ornitoparch eingewirkt zu haben. Dem Werk sind viele Beispiele aus der Praxis mit Erklärungen beigegeben.

3) **Aron, Pietro:**
»Toscanello in musica« 1523.

4) Derselbe.
»Lucidario« 1545.

5) Derselbe.
»Compendiolo« zirka 1545.

Drei wichtige und zuverlässige Werke. Das Compendiolo ist jedenfalls nach dem Lucidario entstanden, da das letztere darin erwähnt wird. Herausgegeben ist es erst nach Aron's Tode von seinem Bruder (Eitner, Quellenlexikon I). Das Exemplar der B. B. trägt handschriftlich die Jahreszahl 1516, ein Irrtum, zu dem vermutlich Forkel (litt. 295) die unschuldige Veranlassung ist.

6) **Aventinus, Johannes.**
s. Faber, Nikolaus.

7) **Bogentantz, Bernardin:**
»Collectanea utriusque cantus« 1515.

Größtenteils wörtlich aus Gafur abgeschrieben, ohne ihn indessen zu nennen

8) **Bouelles (Bovillus), Charles:**
»Rudimenta musicae figuratae« 1512.

Fétis (biogr. univ.) schreibt unter Bouelles: »*Le dernier livre a été cité par Gesner, dans sa bibliothèque universelle (lib. 7, tit. 3), et c'est d'après lui que Forkel et Lichtenthal en ont parlé. Mais je suis bien tenté de croire qu'il y a dans cette citation une de ces nombreuses méprises, où Gesner s'est laissé entraîner, et que l'ouvrage, dont il s'agit n'est autre que celui de Wollick, dont la seconde partie contenant le livre cinquième qui traite de la musique mesurée, et le sixième,*

rélatif au contrepoint, a été separée des quatre livres de la première (qui ne traitent que du chant ecclésiastique) et a été publiée en 1512 en -4° par François Regnault, sous le titre de »Enchiridion musicae figuratae« (so ist es wenigstens am Schluß genannt).

Fétis weist noch darauf hin, daß die Latinisierung von Wollick in Bolicius vielleicht zu Bovillus geworden ist.

Auch Eitner weiß nichts Bestimmtes anzugeben.

9) **Buchner, Hans:**

»Fundamentbuch« zirka 1540. (Nachträglich: Vgl. Eitner, Quellenl. V. 18.) (Ausgabe und Behandlung von C. Paesler, Viertelj. V.)

10) **Canutius (Cannuzi), Pietro de:**

»[Incipiunt] Regule florum musices edite per venerandum etc.« . . .

Das Buch enthält ausschließlich theoretische Erörterungen über Intervalle usw. und ist in Form eines Dialogs zwischen dem Discipulus und Magister abgefaßt.

11) **Chelle, William,** zirka 1524.

Forkel (litt.) erwähnt ein »Musicae practicae compendium«, Fétis (biogr.) noch ein anderes Werk »De proportionibus musicis«. Nach Eitner sind diese Traktate nur Abschriften der Traktate John Hothby's.

12) **Cocleus (Cochlaeus), Joannes:**

»Tetrachordum musices«, 1511, zweite Ausgabe 1512.

Enthält im Tractatus I einiges über Instrumentalmusik, im Tractatus III Erklärungen der Ausdrücke Antiphone, Hymne usw.

Der Tractatus IV behandelt die musica mensuralis und gibt in allen Abschnitten die einfachsten Regeln an. Bei Cocleus macht sich der humanistische Einfluß geltend, denn es folgen am Schluß vierstimmige Psalmenintonationen und Gedichte des Horaz und Ovid, auch kirchliche Texte im

Melos elegiacum (Da mihi te placidum),
Melos iambicum (Veni creator),
Melos sapphicum (Ut queant laxis),
Melos choriambicum (Festum nunc celebre).

13) **Coclicus, Adrian Petit:**

»Compendium musices« 1552.

Das Werk ist deswegen besonders wertvoll, weil Coclicus, als Schüler Josquin's, eine Unterweisung in der Musik geben will, wie er sie selbst von seinem Lehrer empfangen hat. Von der Mensuraltheorie handelt der zweite Teil. Im ersten sind von besonderem Interesse die von Coclicus angeführten »quatuor musicorum genera«:

1) »*Qui primi musicam invenerunt*: »*Tubal*« . . etc. über »*Orpheus*« zu »*Boetius, Guido, Ockeghem, Obrech, Alexander & alii* . . .«

2) »*Qui sunt mathematici, quorum compositiones, nemo est, qui non ferat . . . artem denigrarunt . . . obscurarunt. Ex quibus sunt: Jo. Geyslin, Jo. Tinctoris, Franchinus, Dufay, Busnoe* (sic!), *Buchoi* (sic!), *Caronte & complures alii.*«

3) »*Musici praestantissimi . . . Inter hos facile princeps fuit Josquinus* . . .«

4) »*Genus poëticorum* . . .«

14) **Faber, Heinrich:**

»Compendium musicae« 1548.

15) Derselbe.

»Ad musicam practicam introductio« 1550.

Während das erstgenannte Buch ausschließlich »pro incipientibus« ist, enthält das zweite eine Menge klarer Regeln und Vorschriften, die sich öfters auf die Autorität Gafur's stützen.

16) **Faber, Nikolaus Vuolazanus:**
»Musicae rudimenta« 1516.

Herausgegeben von Johannes Aventinus, dem man daher auch die Urheberschaft zuschrieb. Näheres siehe bei Eitner, Quellenl. III, 372. Obgleich Faber sich mit der Mensuraltheorie nicht befaßt, erwähne ich ihn hier in erster Linie als einen begeisterten Anhänger Gafur's. Faber sagt in seiner Vorrede:

»*Omnium quos ego quidem de re musica legerim (de recentioribus loquor) unus Franchinus Gaforus rem ipsam tenet atque erudite explicat, quem cum quidam legant, neque recte intelligant, eundem ad verbum exscribunt nec tamen nominant homines profecto obnoxii atque miseri ingenii, cum in furto deprehendi malunt, quam fateri per quos profecerint.*«

Also ein Beitrag zum Plagiatorwesen im Mittelalter.

Außerdem gibt Faber wohl zuerst die deutsche Übersetzung einiger termini technici an, die ich hier anführe:

Cap. VI. Intervallum / fall von ainer stym zu der andern. Hemitonium halbe secund. Tonus / gantze secund. Trihemitonium / halbe tertz. Ditonus / gantze tertz. Diatessaron / ein quart. Diapente / ein quint. Diapason / ein octaff.

Cap. X. Systema / satzung / lauffgang des gesangs.

17) **Felsztyn, Sebastian:**
»Opusculum musicae mensuralis« 1519 (?).

Ein kurzer Traktat von sechs Kapiteln, dessen Haupteigentümlichkeit darin liegt, durchgängig weiße Noten auf schwarzem Grunde zu haben.

18) **Fogliano, Ludovico:**
»Musica theoretica« 1529.

Kommt für die Mensuraltheorie nicht in Betracht. Ausführlich behandelt ist das Werk von Riemann, Gesch. der Musiktheorie.

19) **Frosch(ius), Johann:**
»Rerum musicarum opusculum rarum« 1535.

Von der Mensuraltheorie handeln die Kapitel XV—XVIII, indessen behandeln sie das Gebiet nicht sehr eingehend. Den Beschluß des Werkes bilden Kompositionsregeln. Hervorragend schön und klar ist der Notendruck, auch der übrige Druck ist von ausnehmender Güte, worauf schon Forkel (litt.) hinweist.

20) **Gafurius, Franchinus:**
»Musica utriusque cantus practica« 1497.

21) Derselbe.
»Angelicum ac divinum opus musices« 1508.

In italienischer Sprache geschrieben, enthält fünf Traktate, von denen der dritte und fünfte die Mensuraltheorie, der vierte den Kontrapunkt behandelt. Was dies Werk am meisten von der »Musica practica« unterscheidet, ist das Fehlen sämtlicher Notenbeispiele. Im übrigen ist es im wesentlichen eine verkürzte Ausgabe der Mus. pract., teilweise sogar rückschrittlich anmutend, da z. B. die Noten nur bis zur semiminima  (natürlich in der Terminologie Gafur's, cf. Kap. I) erwähnt werden.

Spataro bezieht sich in seinem »tractato« öfters auf dies Werk; von andern Theoretikern wird es kaum erwähnt.

22) **Galliculus, Johann:**
»Isagoge de compositione cantus« 1520.

23) Derselbe.
»Libellus de compositione cantus« 1546.

Der »Libellus« ist eine fast völlig wortgetreue Neuausgabe der »Isagoge«. Die Anordnung der Kapitel ist genau dieselbe. Der Inhalt deckt sich im großen und ganzen mit Gafur, Mus. pract. lib. III, handelt also vom Kontrapunkt.

Neben den üblichen Bezeichnungen Cantus, Tenor, Bassus wendet Galliculus auch vox suprema, puerilis, media, gravis an.

24 **Glarean, Heinrich:**

»Isagoge in musicen« 1516.

Ist deshalb bemerkenswert, weil Glarean schon zu dieser Zeit mit der üblichen Aufstellung der Kirchentöne nicht mehr einverstanden zu sein scheint, es aber im Rahmen einer »Isagoge« nicht für passend erachtet, Neues oder Eigenes zu bringen.

25 Derselbe.

»Dodecachordon« 1547.

26 **Heyden, Sebald:**

»Musicae, id est artis canendi libri duo« 1537.

Ein vortreffliches Werk, hauptsächlich wertvoll durch die enge Beziehung zur musikalischen Praxis. Heyden tritt besonders für den gleichen Takt in allen Stimmen ein, und gibt dadurch den Schlüssel zur vernünftigen Übertragung auch der kompliziertesten Kompositionen.

27 **Knapp, Johann:**

»Institutio in musicam mensuralem« 1513.

Ob Knapp nur der Verleger oder auch der Autor ist, läßt sich nicht entscheiden. Das Werk ist klar geschrieben und offenbar von Adam beeinflußt.

Zur Ergänzung Eitner's (Quellenl. V) füge ich hinzu, daß die B. B. zwei Exemplare besitzt.

28 **Koswick** (auch **Roswick**), **Michael:**

»Compendiaria musicae artis« 1514, zweite Auflage 1516.

Behandelt den cantus planus, die musica figurata und den Kontrapunkt, dessen Behandlung sich völlig an Gafur anlehnt.

29 **Lanfranco, Giovanni Maria:**

»Scintille di musica« 1533.

Lanfranco kennt den Gafur und merkwürdigerweise auch den Ornitoparch, der von ihm »Meyningense musico Alemano, & veramente di loda degno« genannt wird. Von besonderem Interesse sind Lanfranco's Angaben zur Verteilung des Textes, seine Takt- und Mensurvorschriften sowie eine Anleitung zum Stimmen verschiedener Instrumente.

30 **Lavineta, Bernhard de,** zirka 1523.

»Compendiosa explicatio artis Lullianae« (Raymundus Lullus, Philosoph des 13. Jahrhunderts).

Forkel teilt die Überschriften der neun über Musik handelnden Kapitel mit: 1) De musicorum consideratione, 2) de sonorum potestatibus, 3) de spatiorum consideratione, 4) de mutationibus sc. vocum musicalium, 5) de deductionibus, 6) de disjunctis, 7) de tonis generalibus, 8) de contrapuncto, 9) de cantu organi.

Eitner erwähnt Lavineta überhaupt nicht.

31) **Listenius, Nikolaus:**

»Rudimenta« 1533,

später als

»Musica« 1537.

Bezieht sich öfters auf Gafur. Seine Bücher erfreuten sich großer Beliebtheit, da sie in ungezählten Auflagen erschienen.

32) **Luscinius, Ottmar:**

»Musicae institutiones« 1515.

»nemini unquam prius pari facilitate tentatae«, wie er sie selbst nennt, enthalten nichts auf die Mensuralnotation Bezügliches, sondern nur einiges über claves, toni, solmisation, die voculation genannt wird, usw.

Luscinius selbst scheint viel von seinem Buch gehalten zu haben, wie aus der Nachrede »Ad lectorem« hervorgeht, in der er gleichzeitig die Methoden und Manieren früherer Lehrer tadelt: *»Nam quicquid hic offendis meum est inventum & meo marte elaboratum, ne plaerique eruditiorum μουσίζειν detrectent, ac a laborum mole, quam veteres ingerebant praeceptores, deterreantur. Nam hi manibus gesticulando, & passim in digitis, nescio quid anxius atque curiosius inquirendo, mimos se potius praestabant auditoribus, quam musicos. Verum nemo nobis hanc praetentarit viam. Unde si lapsi fuerimus, eo magis mereremur veniam . . .«*

Zur Ergänzung Eitner's (Quellenl. VI) sei bemerkt, daß die B. B. zwei Exemplare besitzt.

33) **Lusitano, Vincentio:**

»Introduttione facilissima« 1553, zweite Auflage 1558.

In der Behandlung des mensuraltheoretischen Teils läßt sich ein Streben nach Vereinfachung und möglichster Ausschließung von Unsicherheiten erkennen.

34) **Malcior von Worms.**

s. Wollick und Reischius.

35) **Ornitoparchus, Andreas:**

»Musicae activae micrologus« 1517.

Ein zuverlässiges und klares Buch, bei steter Berufung auf Gafur.

36) **Philomates, Venceslaus:**

»Musicorum libri quattuor« 1512 (in Versen).

Dieses Buch muß seinerzeit ziemlich verbreitet und beachtet gewesen sein G. Rhaw zitiert es oft und Martin Agricola (Sore) gab eine »Scholia in musicam planam Venceslai Philomatis de nova Domo etc.« heraus.

37) **Quercu, Simon de:**

»Opusculum musices« 1509.

Ein eigenartiges, mitunter recht unklares und von der allgemeinen Meinung abweichendes Werk.

38) **Ramos, B. de:**

»De musica tractatus« 1482.

(Neuausgabe von J. Wolf.)

39) **Reischius, Gregor** (nicht Georgius, wie Forkel schreibt):

»Margarita philosophica« 1496.

Nächste Auflagen 1503, 1504, 1508 usw.

Die von Forkel (litt.) beschriebene Ausgabe von 1503 enthält nur zwei Traktate, nämlich die »musica speculativa« und »musica practica«; die letztere handelt indessen nur vom cantus planus.

In der Auflage von 1508 folgt dann noch eine »musica figurata«, die ein Abdruck von Malcior von Worms' Abhandlung ist; also ist Bohn's Angabe (Eitner, Quellenl. X, 298) zu berichtigen, was Eitner übrigens schon a. a. O. VIII. 184 tut, ohne indessen seine beiden Angaben aufeinander zu beziehen. Die »musica figurata« fehlt noch in der Ausgabe von 1504. Eitner's Annahme, daß die »musica figurata« hier zuerst 1508 erscheint, ist also richtig. Die Notenbeispiele, die bei Wollick fehlen, sind zum Teil bei Reischius gedruckt, jedoch nicht vollzählig, z. B. bei den Proportionen.

Das von Eitner a. a. O. X, 298 angegebene Einzelexemplar des dritten Teils, das die B. B. besitzen soll, habe ich nicht finden können; es scheint aber auch aus der Marg. phil. zu stammen, da das von Eitner erwähnte Bild sich auch in der Auflage von 1508 befindet, und darauf Abhandlungen über Geometrie und Architektur folgen.

40 **Reuschius, Johann:**
›Elementa‹ 1553.
Ein ganz kurzer, unwichtiger Traktat.

41 **Rhaw, Georg:**
›Enchiridion‹ 1518 und 1520.
Zitiert fast nur Philomates, mitunter auch Ornitoparch.

42 **Roswick** s. Koswick.

43 **Spataro, Giovanni:**
›Tractato di musica nel quale si tracta de la perfectione da la sesqualtera producta in la musica mensurata exercitate‹ 1531.

Die Nachwirkungen des Streites mit Gafur sind noch sehr stark zu spüren, denn im großen und ganzen ist das Buch nichts weiter als eine Streitschrift gegen Gafur. Indessen fallen die meisten Einwände Spataro's zusammen mit seiner These, daß ☾ ⌑ an Wert gleich ○ ⌑ sei, mithin ☾ ◇ verschieden von ○ ◇.

44 **Tinctoris, Johannes:**
›Tractatus de notis et pausis.‹

45 Derselbe.
›Tractatus de valore notarum.‹
Abgedruckt bei Coussemaker.

46 **Vanneo, Stephan:**
›Recanetum de musica aurea‹ 1533.

Enthält in drei Büchern Choralgesang, Figuralgesang und Kontrapunktlehre. Es ist im ganzen etwas weitschweifig gehalten, erwähnt z. B. auch sämtliche Proportionsarten, wie Gafur, ohne ihn indessen jemals zu nennen. Von Zeitgenossen nennt er Pietro Aron, Nicolo Burzio, Giov. Spataro und einen Dux Atriae, mit dem vielleicht Hermannus de Atrio gemeint ist.

47 **Virdung, Sebastian:**
›Musica getutscht‹ 1511.
(Neuausgabe von Eitner.)

Insbesondere wichtig für Instrumentenkunde und Tabulaturwesen. Von Luscinius als ›Musurgia‹ ins Lateinische übertragen.

48 **Wollick, Nikolaus:**
›Opus aureum‹ 1501.

Der erste Teil über den gregorianischen Gesang ist von Wollick selbst, der zweite über den figurativen von Malcior von Worms, wie aus Wollick's Nachwort an Adam Popardiensis ersichtlich: ›. . . *meum videlicet gregorianum at Malcioris de Wormatia figuraticum*‹. In Malcior's Teil fehlen die Noten, und nur die Linien sind vorhanden.

Die Ausgaben von 1501, 1504, 1505, 1508 sind nach Gutenäcker (Serapeum 1857, S. 351) gleich.

49 **Wollick, Nikolaus:**
›Enchiridion musices‹ 1512.

Ist eine spätere Auflage vom ›Opus aureum‹ und auf sechs Bücher erweitert, wovon das fünfte die musica figurativa, das sechste den Kontrapunkt behandelt. Diese Ausgabe ist streng von der Ausgabe 1501 zu trennen, da hier die musica figurata nicht von Malcior, sondern von Wollick selbst ist. Der Unterschied

beider tritt klar zutage; Malcior folgt getreu dem Adam von Fulda, während Wollick sich dem Tinctoris und Gafur zuwendet, den er oft zitiert und dessen Notenbeispiele er teilweise benutzt.

50) **Zanger, Johann:**
»Practicae musicae praecepta pueritiae instituendae gratia, ad certam methodum revocata, per ....« 1554, die Vorrede schon 1552 datiert.

Der zweite Teil des Werkes behandelt in sieben meist ausgedehnten Kapiteln die Mensuraltheorie unter Beigabe zahlreicher Beispiele aus der Praxis. Der Einfluß Sebald Heyden's ist deutlich zu spüren; auch Ornitoparch wird öfters benutzt.

b) Neuere Literatur.

1) **Ambros, A. W.:**
»Geschichte der Musik III«, Auflage von 1893.

2) **Bellermann, H.:**
»Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts« 1858.

3) **Eitner, R.:**
»Quellenlexikon« 1900—1904.

4) **Forkel, N.:**
»Allgemeine Literatur« 1772.

5) Derselbe.
»Allgemeine Geschichte II« 1801.

6) **Haberl, Fr. X.:**
»Wilhelm du Fay« 1885. (Viertelj. I, 397.)

7) **Jacobsthal, G.:**
»Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts« 1871.

8) **Paesler, C.:**
»Fundamentbuch von Hans von Constanz« 1889. (Viertelj. V, 1.)

9) **Riemann, H.:**
»Geschichte der Musiktheorie« 1898.

10) Derselbe.
»Studien zur Geschichte der Notenschrift« 1878.

Die Titel der einzelnen Werke sind meistens nur so weit angegeben, als zur absolut sicheren Erkennung nötig ist.

Bei den Anmerkungen im Text bezeichnen die Zahlen [1], [2], [3] usw. rein örtliche Angaben, während die Buchstaben [a], [b], [c] usw. sachliche Notizen bringen.

Erster Teil.

Kapitel I.

Noten und Pausen.

Die Entwicklung der Mensuralnotation von den ersten Anfängen bis zur vollständigen Ausbildung umfaßt mehrere Jahrhunderte. Den ersten Notenwerten der longa ■, brevis ■ und semibrevis ◆ gesellte sich bald die größere duplex longa ■ hinzu, während als nächst kleinere am Ende des 13. Jahrhunderts die minima ◆ hinzukommt, der nicht viel später die noch kleinere semiminima ◆ folgte[a]). Durch den großen Umschwung, den die Notation in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts durchmachte[b]), und durch das Hinzukommen immer kleinerer Notenwerte haben die Noten am Ende des 15. Jahrhunderts endlich folgende Namen und Formen:

maxima,
longa,
brevis,
◇ semibrevis,
minima,
semiminima,
fusa,
semifusa.

Diese Tabelle, die sich bei **Adam von Fulda**[1]) vorfindet, kann als Normalform angesehen werden, wenn auch gelegentliche Abweichungen vorkommen. **Gafurius**[2]) hat für die semibrevis doppelte Form, entweder △, ent-

[1]) Adam von Fulda, mus. III, 2.
[2]) Gafurius, mus. pract. II, 3 und 4.
[a]) Vgl. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, S. 224.
[b]) Vgl. Kapitel VI, S. 48.

standen durch Halbierung der brevis, oder die gebräuchliche Form [a]. Neben der schwarzen semiminima, die Gafur übrigens seminima nennt, wendet er auch eine weiße an, ebenso neben der schwarzen fusa, die bei ihm semiminima heißt, eine weiße.

Die noch kleinere Note ist entweder oder geschrieben und heißt semiminima minima [b].

Den Ausdruck »seminima« statt semiminima hat Malcior von Worms[1] übernommen. Allerdings bezeichnet er die nächst kleineren Noten wieder mit fusa und semifusa und hat für sie doppelte Formen: Semiminima und, fusa und, semifusa und. Die semibrevis ist bei ihm eine »*figura, quae secundum rectam proportionem praedictae speciei* [*brevis*] *medietatem obtinet. Vel est nota ad modum ovi formata nullam habens caudam*«, eine Bezeichnung, die zum erstenmal auf die beim schnelleren Schreiben entstehende Form Rücksicht nimmt: statt.

Die von Malcior gegebenen Doppelformen der kleineren Noten finden sich in gleicher Weise in den Traktaten der nächsten Jahre, z. B. bei Cocleus[2], Knapp[3] und Koswick[4], bei letzterem sogar mit drei Formen für die fusa:, und : die dritte ist wie die semiminima bei Gafur.

In der Folgezeit behalten jedoch die schwarzen Noten die Oberhand, und die weißen werden kaum mehr erwähnt [c].

---

1) Wollick, Nik., op. aur., II. Teil, III, 1.

2) Cocleus, J., tetrach. IV, 2.

3) Knapp, J., instit. II.

4) Koswick, M., compend. I.

a) Auch Ornitoparch (mus. act. II, 2) erwähnt diese doppelte Schreibweise mit dem ausdrücklichen Hinweise: »*ut Franchino placet*«.

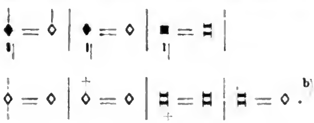
b) Gafur. mus. pract. II, 4: »*Alii semiminimam minimam, nonnulli autem coma, nos diesim, quae minima est in toni divisione concinna particula duximus vocitandum.*« Gafur führt damit seinen Vergleich zu Ende, daß die seminima dem größeren Halbton, die semiminima dem kleineren Halbton und die semiminima minima dem coma oder der diesis entspricht, nach der er sie benennt.

c) Die einzigen Ausnahmen, die ich gefunden habe, machen St. Vanneo (Recan. II, 2: Semiminima, chroma, semichroma, und Lusitano (Introduttione ,,, , der ebenso wie Vanneo und auch Coclicus (compend. II) für die kleinsten Noten die Namen croma und semicroma gebraucht. Auch Zanger (pract. mus. II, 1) führt noch doppelte Formen an: ,,, macht aber keinen Unterschied zwischen und.

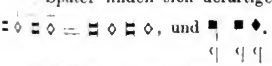
Die einzigen, die die Noten nicht bis zum Werte der semifusa herab kennen, sind Felsztyn[1]) und J. Frosch[2]), bei denen die fusa die kleinste Note ist. Bei Felsztyn ist noch doppelte Schreibart der kleinsten Noten ♦ ◊, ♦ ◊, bei Frosch nur die schwarze Notierung.

Ob die Noten den Strich nach oben oder unten haben, ist gleichgültig. Im allgemeinen werden die Noten, wie noch heute, unter und auf der Mittellinie nach oben, die Noten darüber nach unten gestrichen. Dagegen sind die longa und die maxima stets rechts nach oben oder unten gestrichen[a]).

Mit der Zeit kommen auch bestimmte Anweisungen zur Korrigierung von Schreibfehlern auf. Die erste Andeutung macht meines Wissens Ornitoparch[3]): »*Figura insuper duabus caudis descripta, nullam reputatur habere, quia altera alteram impedit*«, d. h. mit anderen Worten, hat man aus Versehen z. B. statt der semibrevis ◊ eine minima ◊ geschrieben, so versieht man sie mit noch einem Strich und sie gilt wieder eine semibrevis ◊ (oder ◊). Agricola[4]) gibt auch Korrekturmittel für unfreiwillig geschwärzte Noten an: »*Auch findet man zu zeiten Noten mit zweyen schwentzen / odder ein schwantz mit eim strichlein durchzogen / Auch schwartze Noten mit zweyen strichlin unterschrieben also* ! . *Und merke das dieser Noten keine freywillig (es sey denn im falsch notiren) gemacht sol werden / als wenn eine Nota schwartz wird gemacht / und sol weis sein / so underzeuch sie also etc. wie volget*:



[1]) Felsztyn, S., op. mus. mens. I.
[2]) Frosch, J., rer. mus. op. XV.
[3]) Ornitoparch, mus. act. II. 2.
[4]) Agricola, mus. fig. II.
[a]) Bei Ornitoparch (mus. act. II, 13) findet sich die Bemerkung, daß viele Leute behaupteten, alle Zeichen nach links gedreht betrügen nur die Hälfte der ursprünglichen rechten: ⊏ = 1/2 ⊐, Ↄ = 1/2 C, ⊥ = 1/2 ⊥.
[b]) Später finden sich derartige Angaben noch bei H. Faber, introd. I. v.; II, 11:



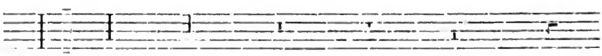
Auffallend ist bei Agricola, daß die links nach oben gestrichene brevis den Wert einer semibrevis annimmt, vgl. S. 19, Anm. [a]).
Übrigens nennt auch Ornitoparch schon an anderer Stelle (mus. act. III, 4) das »signum dealbationis«, wenn er auch eine etwas andere Schreibweise hat: ■.

Die den Noten entsprechenden Pausen gingen von der longa abwärts bis zur semiminima, fusa oder semifusa. Das Grundzeichen für die Pausen ist die »pausa brevis«, die schon bei Adam von Fulda[1]) den Namen der »pausa« an sich ohne nähere Bezeichnung führt: . Von ihr aus leiten sich die übrigen Pausen ab:



dreiteilige | zweiteilige longa | brevis | semibrevis | minima | seminima | semiminima (fusa)

So die Aufstellung bei Gafur[2]), die aber trotz seiner Autorität nicht maßgeblich gewesen ist. Selbst Glarean[3]), der dem Gafur nach allen Seiten folgt, hält sich hier an die bei Adam angegebene Form:



Generalis | modi | longa | pausa | semipausa | suspirium | semisuspirium

Ob die pausa generalis wirklich im Grunde genommen eine Pause ist, scheint zweifelhaft zu sein; denn, wie Adam sagt: »*designat finem vocis*«, d. h. sie dient als Abschlußstrich am Ende eines Gesanges[a]). Eine etwas gewagte Bezeichnung hat J. Knapp[b]): »*Pausa generalis, maximae cor-*

---

[1] Adam von Fulda, mus. III, 9.

[2]) Gafur, mus. pract. II, 6.

[3]) Glarean, dodecachordon III, cap. III.

[a]) Agricola (mus. fig. II) sagt von ihr: »*Die gemeine pausa, ... darumb das sich alle stymmen zu gleich darbey enden und auffhören | Aber sie wird nicht (wie die andern pausen) den Noten zugerechent | sondern allzeit am ende des gesangs erfunden | ...*«

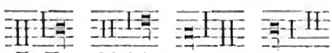
[b]) Knapp, J., institutio II. Später bringt H. Faber (introd. V) noch einmal denselben Gedanken: »*Pausa omnes lineas transcendens dicitur pausa modi minoris [maioris] vel maximae. Sed nullum habet usum praeterquam in fine cantus posita, omnes voces simul cessare significat.*« Pietro Aron widmet in seinem »Lucidario« ein besonderes Kapitel (III, 13) der Frage: »*Perche la massima non ha pausa*«, dessen Hauptzüge hier folgen sollen. Die maxima hat deswegen keine eigene Pause, weil es nötig wäre »*constituire una virgola o pausa, laqual contenesse quando fosse perfetta nove tempi & quando imperfetta sei & alcuna volta quattro, per loquale ordine & modo chiaro si vede che in tutti i canti nascerebbe non poca confusione, perche alle consuete righe ordinate per li nomi delle note sarebbe forza aggiongere dell' altre alla grandezza della pausa de sei tempi & molto maggiormente poscia a quella de nove.*« — Einige behaupten, daß, wenn die maxima keine eigene Pause hätte, man dementsprechend auch die pausa brevis ausdrücken müßte durch ○ ııı und C ıı. Die brevis ist aber die Grundpause, von der alle übrigen abgeleitet sind. — Wieder andere behaupten, daß es unmöglich wäre, im modus maior perfectus () zwei Longa-

respondens notae, in fine quandoque cantus ponitur«. Im übrigen hält er ebenso wie seine Zeitgenossen Malcior von (Worms[1]) und Koswick[2]) an Adam's Schema fest, der letztere hat allerdings neben den Namen suspirium[a]) und semisuspirium die Bezeichnung pausa minimae und semiminimae. Ornitoparch[3]), und vor ihm schon Simon de Quercu[4]), führt nur die beiden letzten Namen an, und die pausa semiminimae ist bei ihm so gestaltet, wie die gleichnamige bei Gafur […], aber mit dem Unterschied, daß sie bei Gafur der fusa […] entspricht, bei Ornitoparch aber wirklich der semiminima […]. Ornitoparch begründet auch, weshalb er für die noch kleineren Notenwerte keine Pausen annimmt: »*Postremarum duarum figurarum pausae ob nimiam suam velocitatem in usu musico non reperiuntur*«. Agricola[5]) läßt sie selten, höchstens in einer Proportion gebraucht werden. Der Form nach führt Vanneo (Recan. II, 9) die Pausenreihe des Ornitoparch zu Ende durch Hinzufügung des kleinsten Wertes […] für die semifusa (bzw. bei Vanneo semichroma). Daß diese Pausen bis heute die allgemein gültigen geblieben bzw. geworden sind, sei nebenbei bemerkt.

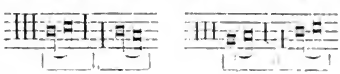
Pausen ([…]) zu setzen, da diese den modus maior imperfectus anzeigten, z. Beisp.



. In diesem Falle wird aber natürlich die longa den beiden Pausen zugerechnet. — »*Ma quelle a tre insieme poste non si coureranno porre nel modo maggiore imperfetto, percioche in tale consideratione esse sono annorerate per misura binaria & non ternaria, come anchora non è licito segnare le pause, che significano perfettione sotto il segno della imperfettione, come si vede qua:* […] (vergleiche hierzu die Abschnitte über modus und tempus). Muß man aber im modus maior oder minor imperfectus drei Longa-Pausen setzen, so muß es auf folgende Weise geschehn:



Man kann aber auch im modus perfectus die Pausen in ungleicher Höhe setzen:



1) Wollick, N., op. aur. II. III, 6.
2) Koswick, M., comp. III.
3) Ornitoparch, mus. act. II. 2.
4) Quercu, Simon de, op. mus.
5) Agricola, mus. fig. II.
a) Eine Erklärung des Wortes »suspirium« gibt Tinctoris tractatus de notis et pausis, lib. II, cap. V): »*Vocatur haec pausa* (*minima*) *vulgariter suspirium, quoniam suspirando aptissime mensuratur.*«

Von Georg Rhaw's Enchiridion[1]) an gehen die Pausen den Noten entsprechend bis zur semifusa durch:



semiminima fusa semifusa.

wobei jedoch die beiden letzten nur »raro accedunt«.

Ihm folgen die meisten späteren, wie Agricola, Listenius[2]), S. Heyden[3]), H. Faber[4]), J. Reuschius[5]), wenn es auch einige Ausnahmen gibt, wie der schon erwähnte Glarean, ferner der Magister Frosch, der nur bis zur semiminima geht, und schließlich Petit Adrian Coclicus[6]), der die pausa semifusa ausschließt. Der Form nach gleiches, aber anders benanntes Zeichen für die pausa semiminima hat J. Zanger (pract. mus. II, 1). Während er für die pausa minima [Zeichen] den auch sonst gebräuchlichen Namen suspirium hat, nennt er die pausa semiminima »mordantulus« [Zeichen]. Ob zwischen dieser Benennung und dem alten Mordentzeichen > hinter der Note trotz der äußeren Ähnlichkeit ein innerer Zusammenhang ist, scheint mir zweifelhaft.

Von der üblichen Form abweichend, gestaltet V. Lusitano[7]) die beiden kleinsten Pausen:



croma semicroma

Von besonderem Interesse sind die Bemerkungen über den Zweck und die Notwendigkeit der Pausen, die sich bei vielen Theoretikern finden. Agricola z. B. hält die Pausen um folgender Gründe willen für erforderlich:

1) *»Zur erquickung des sängers.«*

2) *»Um der fugen willen, ... nemlich wenn eine stym der andern / inn einerley clauseln odder melodey sol nachfolgen / so müssen etliche pausen mit untergemischt werden.«*

---

[1]) Rhaw, Georg, enchiridion II.

[2]) Listenius, N., mus. mens. II.

[3]) Heyden, S., ars can. I, 8.

[4]) Faber, H., introd. V.

[5]) Reuschius, J., elementa.

[6]) Coclicus, Petit Adrian, comp. II.

[7]) Lusitano, V., introd. »Del canto figurato«.

[a]) Die Form der kleinsten Pausen war keine neue mehr, sondern durch die Instrumentalmusik, speziell durch die Tabulaturen, schon bekannt. S. Virdung (Musica getutscht) führt sogar die Pause mit vier Häkchen an [Zeichen], die in der Instrumentalmusik gebraucht allerdings nur der fusa in der Gesangsnotation entsprach.

3) *»Von wegen der manchfalt und wandelbarlichkeit der stymmen des gesangs«* / usw., für 6-, 8- oder 10- und mehrstimmige Gesänge.
4) *»Auch werden die Pausen offt gebraucht / wenn in der Composition eine Nota schwerlich zu setzen ist.«*
5) *»Auch werden die unsinglichen oder prohibita intervalla / als Tritonus / Semidiapente / Semidiapason etc. . . . . . im Componiren dadurch zustöret und vormiden.«*
6) *»Des gleichen braucht man sie offt zu einem mittel im auff und nidersteigen zweyer volkomen Concordanten / welche one mittel der Noten odder Pausen (wie die Compositio auszweist) im Componiren miteinander zusteigen / nimer werden zugelassen.«*

Im allgemeinen werden die Pausen genau so wie die Noten behandelt, d. h. sie sind der Diminution, Augmentation und den Proportionen unterworfen; dagegen sind sie ausgeschlossen von der Alteration und Imperfektion[1] (vgl. die betreffenden Kapitel). Über die Doppelbedeutung der Pausen als »essentiales« und »indiciales« vgl. den Abschnitt über den Modus.

Es sind noch einige nebensächlichere Zeichen zu erwähnen, die auch in den Singstimmen ihren Platz haben. So zuerst ein anderes Zeichen für die pausa generalis, bei Adam von Fulda[2] so gestaltet , später allgemein so . Der gebräuchliche Name ist pausa generalis, bzw. bei Agricola in Übersetzung »gemein pausa«. Doch kommen auch andere Bezeichnungen vor. Quercu[3] sagt »corona« und fügt stolz hinzu »me iudice«, Lanfranco[4] vielleicht darnach »la coronata«, Philomates[5] nennt es sogar »diadema«, Ornitoparch[8] »signum concordantiae cardinalis«, Agricola[6] außer »gemein pausa« noch »signum taciturnitatis« und Coclicus[7] »signum mantionis«.

Ferner ist das »signum reinceptionis« oder »repetitionis« zu erwähnen: :: .: :. ·):(· :):(:.

Dann nennt Adam ein »signum intimationis« (vielleicht imitationis) , das mit dem späteren »signum convenientiæ« identisch zu sein scheint,

---

[1] Agricola, a. a. O., und die meisten andern.
[2] Adam von Fulda, mus. III, 6.
[3] Quercu, S. de, op. mus.
[4] Lanfranco, scintille IV.
[5] Philomates, V., mus. libri quattuor II, 6.
[6] Agricola, mus. fig. V.
[7] Coclicus, comp. II.
[8] Ornitoparch, mus. act. II, 5. Auch H. Faber gebraucht im zweiten Teil seiner »Introductio« (II, Kap. II) denselben Ausdruck, während er im ersten Teil (I, Kap. V) »pausa generalis« sagt.

welches nach H. Faber[1]) »*significat in cantilenis multarum vocum, ubi harmonia conveniat. Habet enim usum in fugis, ubi monet, quando vox sequens priori succedat, et quando desinat*«, oder das, wie Agricola sagt, »*zeigt an eine übereinkommung / als wenn eine stym pausiret / so so wird gemeinlich die Nota der singenden stym / auff welcher die Pausirend anhebt / also gezeichnet / wie inn allen Fugen wird gesehen*«. Zu ähnlichem Zweck bestimmt es Lanfranco, der es »presa« nennt: »*dopo una lunga taciturnita per fuggir il fastidio del numerare una molta quantita di pause*«.

Philomates nennt es direkt »conventio vocum«, während es Coclicus mit dem »signum repetitionis« auf gleiche Stufe stellt.

Zu erwähnen wären vielleicht noch die Zeichen des b molle ♭ und das signum aspirationis oder afflationis ⋇. Das letztere findet sich bei Reischius in Form eines liegenden Dasiazeichens ⊥. Als Kuriosum führe ich noch die Bezeichnungen Lusitanos an, der den Ganzton in neun Kommata teilt und zur Erhöhung um die Diësis zwei ×, zur Erhöhung um den kleinen Halbton vier ⋇, um den großen Halbton fünf ⋇, um einen Ganzton neun ⋇ Kommata anwendet.

Kapitel II.

Ligaturen.

Die Ligatur ist eine Zusammenfassung zweier oder mehrerer Noten zu einem Ganzen. Sie ist, wie Georg Rhaw[2]) sagt, erfunden »*cum propter artis subtilitatem, tum cantus exornationem, tertio propter textus applicationem. In ligatura enim cantus utriusque syllaba textus applicatur solum primae parti ipsius compositionis notarum*«. Der dritte Grund ist jedenfalls der wichtigste.

Die für die Ligaturen verwendeten Notenwerte sind die maxima, longa, brevis und semibrevis, sowohl im zweiteiligen, wie im dreiteiligen Takt.

Die Ligaturen sind entweder »ascendentes« oder »descendentes«, »rectae« oder »obliquae«, »cum proprietate«, »sine proprietate« oder »cum opposita proprietate«.

Die ligatura recta besteht aus quadratischen Noten, die ligatura obliqua aus einem schräg über die Notenlinien gehenden Rhomboid, dessen Anfang und Ende die Höhe zweier verschiedener Noten anzeigen.

---

1) Faber, H., introd. II, Kap. II.

2) Rhaw, Georg, ench. II.

Unter »proprietas« versteht man den Wert der ersten Note einer Ligatur, der sich ändert, je nachdem die Ligatur »cum proprietate«, »sine proprietate« oder »cum opposita proprietate« ist. Angezeigt wird die proprietas durch das Fehlen oder Vorhandensein, Auf- oder Absteigen eines Striches an der ersten Ligaturnote, z. B. usw.

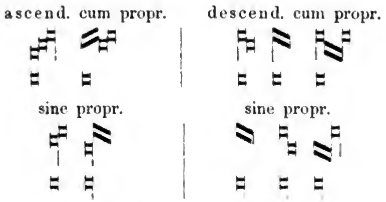
Über die »proprietas« sagt Gafur[1]): »*Est autem proprietas secundum Franchonem ordinata constitutio et positio principiis ligaturarum in cantu plano a primis auctoribus attributa*«, d. h. entsprechen die Anfänge der Ligaturen ihrer äußeren Form nach den in der Choralnotation üblichen Ligaturen, die ihrerseits wieder direkt auf die zusammengesetzten Neumenformen des podatus und der clivis zurückgehen, so heißen sie »cum proprietate«, und die Anfangsnoten behalten ihren ursprünglichen Wert[a]).

Aus dieser Ableitung erklärt sich ohne weiteres, daß eine aufsteigende Ligatur ohne Strich »cum proprietate« ist = = , auch = = , während eine absteigende Ligatur »cum proprietate« mit Strich versehen sein muß = = .

Umgekehrt ist daher auch eine aufsteigende Ligatur »sine proprietate« mit Strich versehen , während die absteigende Ligatur »sine proprietate« ohne Strich ist . »Cum opposita proprietate« nennt man eine Ligatur, die auf der linken Seite von oben her gestrichen ist .

Von diesem Standpunkt aus betrachtet erübrigen sich die vielen langen und kurzen Gedächtnisregeln für den Wert der einzelnen Noten in einer Ligatur[b]).

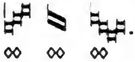
Die Noten einer Ligatur werden eingeteilt in initiales, mediales und finales. Die zwei Grundregeln für die initiales sind nach Gafur[2]): In einer Ligatur »cum proprietate« ist die erste Note eine brevis; in eine Ligatur »sine proprietate« ist die erste Note eine longa:



[1]) und [2]) Gafur, mus. pract. II, 5.

[a]) Meines Wissens macht zuerst Riemann, Studien zur Gesch. der Notenschrift, S. 244, auf diese Ableitung aufmerksam.

[b]) Ein Beispiel dafür bei Bellermann, Die Mensuralnoten usw., S. 10.

Die dritte und einzige Regel für die Ligaturen »cum opposita proprietate« ist die, daß die beiden ersten Noten je eine semibrevis gelten: .

Diese hier gegebenen Regeln von Gafur wurden allgemein befolgt, mit Ausnahme der »ligatura obliqua ascendens cum proprietate« oder »descendens sine proprietate«: .

Von der ersten sagt Gafur ausdrücklich: »*Errant ideirco qui primam obliqui corporis notulam in ligatura ascendente longam ponunt hoc modo:* «.

Dieser Satz scheint speziell gegen Johannes Tinctoris[1] zu gehen, der in beiden Fällen die erste Note eine longa sein läßt: .

Der gleichen Meinung wie Tinctoris ist vor Gafur noch Adam von Fulda[2]: »*Oblique*  *vel sic*  *praecedentes sunt longae et sequentes breves*«.

Nach Gafur vertritt dieselbe Ansicht noch Johann Frosch[3]: » *Omnis prima non habens caudam obliqua est longa*«, während Nicolaus Listenius[4] den Forderungen des Gafur nachkommt .

Eine andere Ligatur, die mit Gafurs Regeln nicht recht übereinstimmen will, habe ich bei Koswick[5], Ornitoparch[6] und H. Faber[7] gefunden, nämlich , bei Ornitoparch auch , mit dem Vermerk, daß jede links nach unten gestrichene initialis eine brevis sei. Der Strich nach unten an der linken Seite der ersten Note einer ligatura ascendens beläßt ihr also ihre proprietas, während sie der Strich an der rechten Seite in eine ligatura sine proprietate verwandelt:  aber [a]).

Quercu[8], der diese Ligatur auch kennt, verbietet sie, »*nam ligaturae obliquae ordinatae sunt ad descensum, sed quadratae potius ad ascensum*«.

---

1) Tinctoris, tractatus de notis et pausis X.
2) Adam von Fulda, III, 11.
3) Frosch, J., rer. mus. op. XV.
4) Listenius, N., mus. mens. III.
5) Koswick, M., comp. II.
6) Ornitoparch, mus. act. II. 3.
7) Faber, H., introd. V.
8) Quercu, S. de, op. mus.
a) Vgl. hierzu Kapitel I, S. 11. Anm. a), und Kapitel II. S. 19. Anm. a).

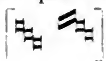
Daher sind unrichtig: , richtig:  [a]).

Die Regeln über die finales zerfallen bei Gafur in zwei Gruppen, nämlich in die perfectio und imperfectio ligaturarum. Unter perfectio versteht Gafur die Dehnung der letzten brevis einer Ligatur in eine longa, bei der imperfectio behält sie ihren natürlichen Wert als brevis.

Die Perfektion findet statt:

1 Wenn die letzte quadratische Note einer Ligatur direkt über der vorletzten steht:  [b]).

2) Wenn sie indirekt über der vorletzten steht, »*descendente virgula in eius latere dextro:*  [c]).

3) Wenn die letzte quadratische Note tiefer als die vorletzte quadratische steht:  [d]).

---

a) Pietro Aron (Toscanello I. XL), der diese Ligaturen  ebenso wie Listenius deutet, erwähnt auch , »*non si dicono altro che brevi*«; er scheint sie einfach als Gegenteil von  zu betrachten, die beide semibreves sind. Zu erwähnen ist noch, daß Aron bei einzelnen Noten  als brevis,  als semibrevis bezeichnet und dadurch bestätigt, daß der Strich links abwärts sogar der einzelnen Note ihre proprietas beläßt, während der Strich links aufwärts die Wirkung der opposita proprietas hat. [Vgl. Kap. 1, S. 11, Anm. a) und b).]

b) Tinctoris (tract. de notis et pausis XV) erwähnt noch analog gestaltete Ligaturen mit der maxima , während Adam von Fulda (mus. III, 11) und nachher Cocleus (tetrach., tract. IV, 3) Ligaturen von zwei longae in dieser Form gebrauchen , die aber schon im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts verschwinden.

c) In der Ausgabe der mus. pract. des Gafur vom Jahre 1497 steht das Notenbeispiel auf dem Kopf.

d) Es ist zu beachten, daß die beiden letzten Noten quadratisch sein müssen. Daher ist auch bei Quercu in dem letzten Beispiel der oberen Reihe (s. oben) die letzte quadratische brevis nur als brevis bezeichnet . — Eine Ausnahme macht Koswick (comp. II), der bei  die letzte Note als longa angibt, und Felsztyn II, 1): .

In allen übrigen Fällen findet die imperfectio statt, d. h. die letzte Note der Ligatur bleibt brevis: .

Ausgenommen von allen Regeln über die finales sind natürlich die Ligaturen von zwei Noten cum opposita proprietate, deren beide Noten stets semibreves sind .

Daß die maxima in Ligaturen immer ihren Wert als maxima behält, wird allgemein zugegeben, wenn es ja auch in der Praxis selten genug vorkommt.

Die longae dürfen nach Gafur nur am Anfang oder Ende einer Ligatur stehen, die mediae müssen aber stets breves sein. »*Quare falso arbitrantur qui longam notulam mediam concludunt: puta hoc modo* .

Gegen diese Regel Gafur's wird in der Folgezeit vielfach verstoßen. Koswick[1]) führt als Beispiel an und sagt: »*Omnis . . . caudam habens in dextra parte ascendentem vel descentem est longa, nisi speciem maximae haberet*«.

Felsztyn[2]) sagt: »*Longa etiam in mediis ligatis retinet figuram non ligatae*«.

Heyden[a]) führt als Beispiel an.

Da die longa aber nach dem Urteil der meisten Theoretiker nur am Anfang oder Ende der Ligaturen stehen soll, so findet sie sich gewöhnlich nur in dieser Form [b]), die auch Gafur in seinen Beispielen anwendet. H. Faber[3]) erwähnt auch noch eine Ligatur der maxima und longa [c]).

Ornitoparch[4]), der die longa in der Mitte einer Ligatur verbietet, erlaubt aber die semibreves: .

Vielleicht hat Listenius[5]) daran gedacht, als er in seiner Regel

[1]) Koswick, M., comp. II.
[2]) Felsztyn, S., op. mus. mens. II, 2.
[3]) Faber, H., introd. V.
[4]) Ornitoparch, A., mus. act. II, 3.
[5]) Listenius, N., mus. mens. III.
[a]) Heyden, S., ars can. I, 6, ebenso Pietro Aron, Toscan. XL.
[b]) Von Cocleus (tetrach., tract. IV, 3) angegeben.
[c]) Eine ausführliche Ligaturentabelle für alle Ligaturen in allen Taktarten gibt Petit Adrian Coclicus in seinem compendium musicum. Sie findet sich abgedruckt bei Bellermann, a. a. O., S. 30.

»de singularum sedibus« der semibrevis eine Stellung in der Mitte der Ligatur einräumte:

»Maxima principio est, medio quoque, maxima fine.
Longa quidem, medio nunquam sed fine ligatur
Principioque, locos recte brevis occupat omnes
Fine eadem, medio ac primo semibrevis esto.«

Kapitel III.

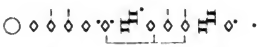
Über den Punkt.

Der Punkt spielt in der Mensuralnotation eine äußerst wichtige Rolle. Gemeinhin wird der Punkt in dreifacher Bedeutung angenommen, nämlich als Divisions-, Additions- und Perfektionspunkt[1].

Gafur[2]) unterscheidet nur zwei Hauptarten, nämlich den Divisions- und Perfektionspunkt.

Der Divisionspunkt zeigt an, daß eine Note zur folgenden oder vorhergehenden hinzuzurechnen sei »*pro perficienda ternaria in notulis divisione*«, was »immediate«, aber auch »mediate« geschehen kann. Im letzteren Falle wird der Divisionspunkt auch »punctus transportationis seu translationis« genannt.

Zu beachten ist, daß der Transportationspunkt die Note, bei der er steht, nur zu später folgenden, nicht zu vorhergehenden hinzuzieht. Um ihn besonders zu kennzeichnen, wird er mitunter doppelt gesetzt, d. h. die zu transportierende Note wird auf beiden Seiten mit einem Punkt versehen:



Der Divisionspunkt wird nur in den perfekten Graden gesetzt, der Perfektionspunkt in perfekten und imperfekten. Im ersten Falle ist es seine Aufgabe, die dreiteilige Note vor der Imperfizierung zu schützen, im zweiten Falle vermehrt er die ursprünglich zweiteilige Note um die Hälfte, macht sie also perfekt. In dieser Eigenschaft nennt man ihn auch Augmentationspunkt. Der Augmentationspunkt und der Divisionspunkt können jedoch auch zusammenfallen, wie in folgendem Beispiel: 

Hier wird die erste semibrevis der brevis zugezählt und zu gleicher Zeit um eine minima vergrößert. Soweit Gafur[3]).

---

[1]) So bei Adam von Fulda, Malcior von Worms, Simon de Quercu, Philomates, Koswick, Aron.

[2]) Gafur, mus. pract. II, 12.

[3]) Eine lange und ausführliche, nicht gerade sehr schmeichelhafte Kritik (». . . *Le*

So groß auch das Ansehen Gafurs in der folgenden Zeit war, seine Einteilung der Punkte in nur zwei Hauptgruppen hat nur wenig Anklang gefunden.

Viel größerer Beliebtheit erfreut sich die Teilung in drei verschiedene Gruppen, wie wir sie bei Adam von Fulda finden[1]:

1. Punctus divisionis

»*est duorum temporum ab invicem separatio*[a]. *Hic non canitur, nec circa notam locatur, sed paulo altius vel profundius.*«

2. Punctus additionis

»*. . . semper habet medietatem suae praecedentis . . .*«

3. Punctus perfectionis

»*est, qui facit additionem praecedentis et divisionem sequentis; amovet*[b] *enim dubium et perfectam reddit praecedentem. Hic solum deservit perfecto tempori. Denique aliqui (nonnulli* bei Malcior) *eundem pro additionis puncto locarunt*«.

Dieser ganze Passus wird von Malcior fast wortgetreu zitiert. Der letzte Satz steht auch bei Koswick[2].

Diese gleiche Auffassung von dem Perfektions- und Additions- bzw. Augmentationspunkt scheint Simon de Quercu[3] zu seiner höchst sonderbaren Definition veranlaßt zu haben. Nachdem er den Perfektionspunkt als einen Punkt, »*qui perficit . . . et ordinatur in omni numero binario*«, und den Divisionspunkt in gewöhnlicher Weise definiert hat, war eigentlich der Additionspunkt überflüssig, und der Versuch Quercu's, für ihn eine neue Erklärnng zu finden, ist nicht sonderlich geglückt:

»*Punctus additionis est, qui additur minimae, quia minima nec perfici nec imperfici potest, eo quod nihil aliud est, nisi proportio dupla, quia triplacione vacat.*«

Die absolute Zweiteiligkeit der minima und ihre Unabhängigkeit von

---

sententie di Fr. G. . . . assai claro dimostrano, che lui [certamente non poco deria da la rasone etc. . . .«) der Anschauungen Gafur's über die Punkte gibt Giov. Spataro (tractato di musica, Kap. 7—9).

In seinem »opus angelicum« bekennt sich später Gafur auch zur Einteilung der Punkte in die drei üblichen Hauptgruppen (III, 8), was Spataro wahrscheinlich mit Absicht übersieht, obgleich eine Übereinstimmung wegen der verschiedenartigen Auffassung des tempus doch ausgeschlossen wäre.

1) Adam von Fulda, mus. III, 8.

2) Koswick, comp. III.

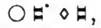
3) Simon de Quercu, op. mus.

a) Seine spätere Bedeutung als Taktstrich tritt schon hier klar zutage.

b) Bei Malcior von Worms »admonet«.

der Taktbezeichnung scheint der Grund für ihre Ausnahmestellung und besondere Bezeichnung durch den Additionspunkt gewesen zu sein.

Im allgemeinen neigt man überhaupt dazu, soweit man den Additions- und Perfektionspunkt trennt, den Additionspunkt für die zweiteiligen, und den Perfektionspunkt für die dreiteiligen Grade zu verwenden, wenngleich auch hier Ausnahmen vorkommen. Agricola[1]) z. B., der von dem Additionspunkt sagt, daß »*alle noten durch dasselb inn der helfft gegrößert*« werden, setzt ihn auch bei vollkommenen Noten.

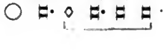
Am schärfsten unterscheidet zwischen dem Perfektions- und Additionspunkt Pietro Aron[2]): »*Dico adunque che il punto de la perfettione non e quantita ne parte del tempo, ma solamente e segno, accio che il cantore comprenda*[6]) *che la nota che ha il punto dopo se, e conservata da la imperfettione, & per tal causa la seconda semibreve sara in questo essempio alterata* , *& non in questo* , *adunque tal punto mai non e cantato, ne anchora e valore di semibreve, ma (come ho detto) sta come segno dimostrante la perfettione a la breve, laquale forse sarebbe diminuta & imperfetta di una semibreve seguente o suo valore*«. Und der punto di augmentatione ist derjenige, »*che e posto dopo ciascuna nota del modo, tempo & prolatione imperfetta*«.

Über den Divisionspunkt stimmen die Meinungen ziemlich überein. Entweder soll er Modus von Modus, Tempus von Tempus und Prolation von Prolation trennen, oder er soll, allgemeiner ausgedrückt, dreiteilige Notengruppen von einander scheiden. Jedenfalls darf er nur in den perfekten Graden stehen. Außerdem findet sich sehr oft die Bemerkung, daß er höher oder tiefer als der Additionspunkt gesetzt werden soll.

Felsztyn[3]) will den Divisionspunkt nur zwischen gleiche Noten setzen: , während Agricola[4]), der ihn punctus divisionis vel transportationis nennt, verlangt, daß er »mit einem schwentzlein« versehen sei, wodurch er auch äußerlich Ähnlichkeit mit dem Taktstrich gewinnt.

Bei Koswick[5]) zuerst habe ich die Bemerkung gefunden: »*Sunt et qui punctum alterationis addunt, qui notam, supra quam ponitur, alterat duplicatque*«, und in den Traktaten der folgenden Jahre findet sich der Alterationspunkt meistens als selbständige Gattung angegeben,

---

1) Agricola, mus. fig. IX.
2) Aron, Pietro, Toscanello XXXII.
3) Felsztyn, S., op. mus. mens. III.
4) Agricola, mus. fig. IX.
5) Koswick, M., comp. III.
6) Agricola, a. a. O.: »*Punctus perfectionis nur in volkomen gradibus* ... *umb der ungewissen senger willen gesatzt:* 

so bei Ornitoparch[1]), Felsztyn, Agricola, Listenius[2]), Frosch[3]) und Heyden[4]), auch noch bei H. Faber[5]). Merkwürdigerweise sagt aber schon Ornitoparch: »*veteres plus quam recentiores servavere*«, und Agricola: »... *welchs bey uns seltzam und den alten gemein ist*«.

Es scheint demnach, als ob man den Divisionspunkt, der ja so wie so meistens höher gesetzt wurde, hinter einer zu alterierenden Note als etwas ganz Neues auffaßte, und ihn absichtlich direkt über die zu alterierende Note setzte, so daß aus ○ ⌗ ◇ ◇· ◇ ⌗ geworden ist: ○ ⌗ ◇ ◇̇ ◇ ⌗.

Daß im Grunde genommen der Alterationspunkt nichts anderes ist als der Divisionspunkt, bestätigt Pietro Aron[6]), der von dem punto di divisione sagt: »*puo imperficere & alterare*«



und hinzufügt: »... *puo essere chiamato di imperfettione & di alteratione, come si comprende*«.

Auch später noch hält Aron[7]) fest an den drei Hauptgruppen des punto di perfettione, di augmentatione, di divisione, und nennt falsche Bezeichnungen den punto d'imperfettione, di transportatione, di alteratione[8]).

---

1) Ornitoparch, A., mus. act. II. 10.
2) Listenius, mus. mens. IX.
3) Frosch, rer. mus. op. XVIII.
4) Heyden, ars can. I, 7.
5) Faber, H., introd. II. VI.
6) Aron, Toscanello XXXII.
7) Aron, Compend. 37, und Lucidario II, 5.
8) Daß aber selbst die klare und einleuchtende Darstellung Aron's nicht allgemein zur Geltung gekommen ist, beweist Adrian Petit Coclicus (Compend. II), der. allerdings gestützt durch die Autorität eines Josquin, neben dem »punctus valoris sive additionis« und dem punctus divisionis auch den p. alterationis und den p. imperfectionis »*ante precedentem aut sequentem imperfectam notam*« anführt.

Lusitano (introd.) wirft sogar wieder den Augmentations- und Perfectionspunkt zusammen: »... *punto d'augumentatione che nel numero ternario augumenta la terza parte & se potrà dire de perfettione, & nel binario la meta, punto di divisione, ... punto d'alteratione ...*«

Kapitel IV.

Alteration.

Unter Alteration versteht man seit den ersten Anfängen der dreiteiligen Messung die Verdoppelung einer Note um ihren eigenen Wert, damit der dreiteilige »modus«, wie Franco sagt, vollständig ausgefüllt werde. An der Definition hat sich im Laufe der Jahrhunderte nichts geändert, wie die folgende des Johannes de Muris, die Gafur zitiert, beweist:

»*Alteratio in figuris mensurabilibus dicitur apud Joannem de Muris proprii valoris secundum notulae formam duplicatio*«[1].

Die Begriffe »alteratio« und »duplicatio« sind so miteinander verschmolzen, daß z. B. Philomates[2] statt des sonst allgemein üblichen Wortes alteratio nur die Bezeichnung duplicatio anwendet.

Die Alteration kann nur in den perfekten Graden angewendet werden, eventuell in den imperfekten, wenn nämlich die partes propinquae[3]) perfekt sind; d. h. im modus minor perfectus kann die brevis alteriert werden, im modus minor imperfectus de tempore perfecto die semibrevis.

Die Alteration hat nach Gafur und den meisten anderen den Zweck, die Dreiteiligkeit herzustellen, und erstreckt sich auf alle Notenwerte von der longa bis zur minima. Der Grundtypus der Alteration ist der, daß zwei kleinere Noten zwischen zwei nächst größeren stehen: . In diesem Falle wird die zweite kleinere stets alteriert, gilt also das Doppelte ihres ursprünglichen Wertes. Es ist zu beachten, daß, selbst wenn die kleineren Noten die größeren a parte post und a parte ante imperfizieren könnten, immer alteriert wird, wenn nicht die Zugehörigkeit der kleineren zu den größeren Noten durch den Divisionspunkt besonders gekennzeichnet wird:



Eine etwas verallgemeinernde Regel gibt aber schon Adam von Fulda[b]) als »regula generalissima«: »*Quandocumque in prolatione maiore duae minimae, in tempore perfecto duae semibreves, aut in modo duae breves fuerint residuae, secunda semper alteratur*«[c].

Daß immer nur die zweite Note alteriert wird, leitet Gafur aus dem

---

[1]) Gafur, mus. pract. II. 13.

[2]) Philomates, mus. libri quatuor II. 9.

[3]) Vgl. Kapitel VI. S. 35.

[b]) Adam von Fulda, mus. III. 12. Adam nennt also die Alteration der longa im modus maior perfectus nicht.

[c]) Von Malcior wörtlich zitiert.

Namen alteratio ab, in dem er alteratio gleichsam als »*alterius actio*«, also als Betätigung der zweiten Note auffaßt[a]).

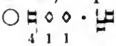
Steht eine Note mit ihrer Pause zwischen zwei größeren Noten, so wird, wenn die Pause vor der kleineren Note steht, diese alteriert:



niemals aber im umgekehrten Falle die Pause, ein Verbot, das sich überall findet; also

nicht: ,

sondern: [b]).

Auch für die Alteration bei der Imperfektion gibt Gafur einige Anweisungen. Wenn nämlich zwei gleiche Noten, getrennt oder als Ligatur geschrieben, eine größere quo ad ambas partes, in die allein sie teilbar ist, imperfizieren, so wird die zweite imperfizierende nicht alteriert:  usw.

Wenn dagegen die zwei kleinen die größere quo ad totum imperfizieren, dessen dritter dreiteiliger Teil sie selbst sein sollen, so wird die zweite alteriert:

 usw.[c])

Gegen die Behauptung des Joannes de Muris, daß eine alterierte Note a parte ante imperfiziert werde, erhebt Gafur den entschiedensten Widerspruch, da die betreffende Note unter keinen Umständen in drei Teile zu teilen sei, und eine Note niemals von einer ihr gleichen imperfiziert werden könne[d]). Also in  wird nicht etwa die zweite semibrevis durch Alteration dreiteilig, und dann von der vorhergehenden quo ad totum imperfiziert, sondern sie wird durch Alteration zweiteilig und macht mit der vorhergehenden ein tempus aus.

---

a) Ornitoparch nennt (mus. act. II, 12) die Alteration »*quasi altera actio, id est secundaria alicuius notae decantatio, propter ternarii perfectionem*«.

b) Vgl. hierzu und zum Folgenden die Imperfektionsregeln im Kapitel VI.

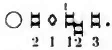
c) Gafur, mus. pract. II, 13:

»*Est item advertendum quod, quum duae similes notulae simplices seu ligatae imperficiunt aliquam maiorem figuram quo ad ambas partes, in quas solas sit ipsa resolubilis, non ascribuntur alterationi, id est secunda illarum non alteratur. Quod si duae ipsae minores imperficiunt ipsam maiorem quo ad totum resolubile tris in partes perfectas seu ternarias, cuius sint tertia pars, secunda illarum tunc alterabitur.*«

d) A. a. O.:

»*Postremo notulam alteratam a parte ante imperfici, ut Joannes de Muris asserit, duximus impugnandum, cum nullo pacto tris unquam in partes sit divisibilis ac similem a simili imperfici posse nusquam creditum sit.*«

Für die notae ligatae beginnt sich bald das Gefühl der inneren Zusammengehörigkeit herauszubilden. Schon Malcior von Worms[1]) läßt bei dieser Ligatur  im tempus perfectum stets die zweite semibrevis alterieren, selbst wenn die Aufteilung ohne Alteration glatt möglich wäre:

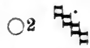


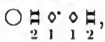
Johann Knapp[a]) drückt sich ähnlich aus: »*Notandum quod in his ligaturis*   *secunda semper alteratur, sed non oportet. Nam est arbitraria haec regula et non legalis*«.

Darnach war es also zu Beginn des 16. Jahrhunderts allgemein üblich, bei Ligaturen cum opposita proprietate im tempus perfectum die beiden ersten semibreves zu einem dreiteiligen Ganzen zusammenzufassen.

Koswick[2]) und Felsztyn[3]) fügen zur größeren Sicherheit noch den Alterationspunkt hinzu:



der erstere erwähnt auch die Alterierung in anderen Ligaturen, gleichfalls mit Zuhilfenahme des Alterationspunktes , und Felsztyn will sogar in Ligaturen »*quo ad longam et brevem*« alterieren[b]). Außerdem führt er die »regula generalissima« Adams von den »duae residuae« genauer aus: »*Wenn eine Note beim dreiteiligen Maaß überzählig ist, imperfiziert sie die vorhergehende oder folgende; sind zwei überzählig, wird die zweite alteriert; sind drei überzählig, wird weder alteriert noch imperfiziert; bei vieren wird ebenso wie bei einer verfahren.*«

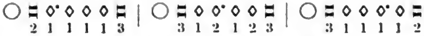
Mit Hilfe des Divisionspunktes kann man natürlich die Alteration bei dem Grundtypus aufheben: , ebenso, wie man durch ihn mehr als zwei eingeschlossene Noten beliebig abteilen kann, z. B.

1) Wollick, op. aur. II. »de alteratione«.
2) Koswick, comp. VII.
3) Felsztyn, op. mus. mens. IV.
a) Knapp, instit. III, vor ihm auch schon Simon de Quercu, op. mus.
b) Felsztyn, a. a. O.:

»*Etiam hoc est sciendum, quod in ligaturis quo ad longam et brevem in modo perfecto fit alteratio et in tempore perfecto secunda semibrevis ligata semper alteratur ut*
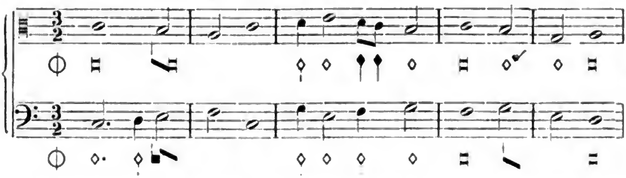
«

Außer bei Felsztyn habe ich die Alterierung der longa in Ligaturen nirgends erwähnt gefunden, da im allgemeinen die longa in der Mitte einer Ligatur überhaupt verboten ist bei Felstyn aber erlaubt). Möglich ist aber: . Vgl. Kap. II. S. 20.

 (Felsztyn).

Der mittlere Fall würde allerdings gegen eine von Ornitoparch, wahrscheinlich in Analogie mit der Imperfektion, aufgestellte Regel verstoßen, wonach »*similis ante similem non alteratur*«[a]).

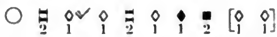
Ein anderes Mittel zur Aufhebung der Alteration ist außer dem Divisionspunkt die Schwärzung der Noten[b]). Das Beispiel, das Ornitoparch gibt, zeigt deutlich, daß er die Schwärzung, speziell in den Ligaturen cum opposita proprietate, nur anwendet, um auf die Nichtalterierung der zweiten Note aufmerksam zu machen. Denn die geschwärzten Noten verlieren nichts von ihrem ursprünglichen Wert![c])

Hier ein Beispiel aus Ornitoparch in üblicher Übertragung:



usw.

Nicht mehr in dieser Weise wendet Agricola die Schwärzung an. Wenn er z. B. bei zwei nebeneinanderstehenden semibreves die zweite nicht alterieren will, so schwärzt er sie und läßt dann eine geschwärzte brevis folgen, die mit der schwarzen semibrevis zusammen ein dreiteiliges Ganzes ausmacht. Die Beispiele des Agricola sind insofern nicht gut gewählt, als die einzelne semibrevis (bzw. für die anderen Grade longa, brevis oder minima) für sich alleine stehen bleibt und nicht zu einer dreiteiligen Gruppe ergänzt wird:



Im großen und ganzen wird aber die Schwärzung der Noten eigentlich weniger zur Umgehung als zur Umschreibung der Alteration angewendet, indem statt:  geschrieben wird: .

a) Ornitoparch, mus. act. II, 12. Anderweitig habe ich diese Regel nicht gefunden. Vgl. aber S. 29, Anm. a) zweite Hälfte.

b) Zuerst bei Ornitoparch, mus. act. II, 11 und 12.

c) Ornitoparch, mus. act. II, 11:

»*Color etiam interdum nec aufferre quicquam apud doctissimos quosque offenditur. Tunc maxime, dum amorendae alterationis gratia in perfectarum figurarum propinquis partibus collocatur.*«

Eine Bestätigung dieser Regel gibt Rhaw (enchir. II, 6):

»*Nonnumquam etiam figuris propinquioribus evenit repletio propter evitandam alterationem. Et tunc apud doctissimos quosque nec quicquam auferre nec adferre dicitur.*«

Gegen diese Anwendung der Schwärzung erhebt Aron[1]) Einspruch wie er auch über den Zweck der Alteration anderer Ansicht ist als Gafur und alle anderen[a]). Die Begründung ist allerdings merkwürdig genug:

Die schwarze brevis sei ja zwar an Wert gleich zwei vollkommenen semibreves, die schwarze semibrevis aber sei stets unvollkommen, »*& cosi seguitera, chella breve piena & la semibreve non si potranno unire insieme al ricompimento d'un tempo perfetto contenente in se tre semibreve perfette*«!

Hiermit widerspricht Aron nicht nur allen übrigen Theoretikern und Praktikern, sondern auch sich selbst[b]). — Daß man statt der schwarzen semibrevis aber keine weiße setzen kann, ist selbstverständlich, da eine schwarze Note nicht allein stehen kann, ». . . . *che non possano essere poste note nere, senon è compito il tempo*«! Also nicht:



(Vgl. dazu das vorhergehende Zitat!)

Während im allgemeinen die Regel gilt, daß die Alteration nur dann stattfindet, wenn kleinere Noten zwischen den nächstgrößeren oder deren Pausen stehen, so findet sich im modus maior perfectus wegen Fehlens der pausa maxima die Ausnahme, daß vor zwei nebeneinanderstehenden Longapausen alteriert wird:



Die auf die zwei Longapausen folgende longa wird dann zur Komplettierung des Wertes einer vollkommenen maxima hinzugezählt[2]).

Von den seinen abweichende Ansichten gibt Aron unter dem Titel: »*Dubitationi necessarii intorno l'alteratione*«[3]).

---

[1]) Aron, Lucidario IV, 2.

[2]) Aron, Lucid. IV, 2.

[3]) Aron, Lucid. IV, 3.

[a]) A. a. O. Die Alteration ist nicht, wie Gafur (mus. pract. II, 13) sagt, dazu da, »*accioche due note sole non restino senza ternario numero . . ., ma perche tali note possano havere la loro terza parte per sincopa dalla parte dinanzi, overamente per punti di divisione possano essere transportate dopo*«.

Eine sehr einleuchtende Erklärung gibt übrigens Glarean, Dodec. III, Kap. 10: »*Alterationem hic vocamus duplicationem in valore. Ad eam instituendam coacti sunt musici hac potissimum de causa, quod similis ante similem non potest imperfici: quapropter necesse fuit, ut aut aliam notulae formam invenirent, aut inventam duplam facerent, ut ternaria ratio modo, tempore ac prolatione constaret*«.

[b]) Aron, Toscanello XXXVI:

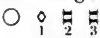
Im tempus perfectum behalten die semibreves ihren Wert bei:



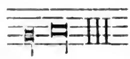
So wollen einige, sagt er, statt der zweiten longa eine maxima schreiben, die von der vorhergehenden longa imperfiziert wird.

Damit die folgenden zwei Longapausen mit der longa nicht als Komplex einer maxima erscheinen, der die Imperfektion der vorhergehenden maxima unmöglich machen würde (similis ante similem), so werden die Longapausen in verschiedener Höhe geschrieben:



Andere halten das wieder für unmöglich, da sie die zwei Pausen mit der longa als maxima ansehen, und man statt  auch nicht  schreiben könne.

Ebenso zweifelhaft ist es mit



Jedenfalls ist in allen Fällen die Alteration der longa vor ihren Pausen gut und gebräuchlich.

Erwähnt sei noch, daß Aron den Grundtypus der Alteration  »alteratione regolare« nennt. Alle übrigen Möglichkeiten sind »alteratione irregolare« oder »sottointesa«:



Bemerkenswert ist das vierte Beispiel, wo die erste semibrevis durch zwei minimae ausgedrückt wird, bei der zweiten aber Alteration stattfindet. Aron's Verbot, Noten mit verschiedenen Taktvorzeichen zu alterieren, wird wohl kaum übertreten sein:



In Aron's »Compendiolo«[1]) findet sich noch ein Kapitel: »*Delle note alterate subintellette*«, dessen Wortlaut an und für sich nicht ganz klar erscheint, das aber nur eine Erklärung zu der oben erwähnten »alteratione irregolare« oder »sottointesa« sein kann: »*La subintelletta alteratione rimane alla volonta del musico, laquale e variabile dalla regola, per esso data, imperoche nelle compositioni nasce la semibreve alterata appresso la lunga & anchora alla sua pausa, & similmente la breve & la minima. Delle quali per maggiore intelligenza & per non essere da molti intesa, dico, che una semibreve*[a]) *dinanzi a due brevi nel tempo per-*

[1]) Aron, compend. 34.

[a]) Verständlicher wird dieser Passus, wenn man sich statt »eine semibrevis« denkt »die zweite von zwei semibreves«.

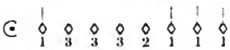
fetto sara ridotta a quella simile dimostrata infra due brevi o lunghe, la quale per reintegrare il tempo della terza sua parte, alterera. Et in molti altri modi dannoi lasciati. Conchiudendo non poter mai essere alterate note nere, ne pause«.

Kapitel V.

Synkopation.

Die Synkopation, die in den Kompositionen des Mittelalters reichlich angewendet wird, speziell zur Vorbereitung und Auflösung von Dissonanzen, ist, im Grunde genommen, natürlich dasselbe, wie unsere heutige Synkope, deren Eigentümlichkeit es ja ist, daß sie nicht mit dem Metrum, sondern gegen das Metrum gesetzt wird.

So nennt man auch im Mittelalter den Verlauf einer längeren oder kürzeren Notenreihe, deren einzelne Noten nicht mit dem Takt anfangen oder aufhören, Synkopation, jedoch wird diese von Gafur und seinen Nachfolgern fast lediglich vom Gesichtspunkte des Notenbildes aus betrachtet, ohne daß die Verschiebung des guten und schlechten Taktteiles mit einem Worte erwähnt wird. Der Definition des Gafur[a]) zufolge wird nur darauf geachtet, daß eine Note über eine oder mehrere größere hinweg zu einer oder zu mehreren hinzugerechnet wird, mit denen sie ein zwei- bzw. dreiteiliges Ganzes bildet:



(cf. Kap. VI, Reg. 3).

Bei der Synkopation über Pausen hinüber gelten folgende Vorschriften: Die minima darf nicht über die pausa brevis, höchstens, wenn auch selten, über die pausa semibrevis hinüber synkopiert werden, ebenso die semibrevis mitunter über die pausa brevis, aber niemals über die pausa longa, und in gleicher Weise die übrigen Noten. Wie Gafur aber selbst zugibt, richten sich die jüngeren Komponisten so wenig nach diesen Regeln, daß sie selbst die semibrevis über die pausa longa hinübersynkopieren[b]).

---

a) Gafur, mus. pract. II, 15:

»*Sincopa in cantilena mensurabili est reductio notulae ultra maiorem vel maiores suas ad aliam vel alias, quibus conveniat in connumeratione.*«

b) Gafur, mus. pract. II, 15:

»*Convenere autem auctores minimam notulam ultra pausam brevem per sincopam non esse transferendam, sed ultra pausam semibrevem tantum (etiam raro); similiter notulam semibrevem ultra pausam brevem raro, nunquam ultra pausam longae debere reduci. Atque reliquas consimili ordine consueverunt esse considerandas. His tamen multi ex recentioribus cantilenarum compositoribus dissentiunt. Non modo enim semibrevem notulam ultra pausam brevem per sincopam ducunt, immo (quod distantius est) ultra pausam longae semibrevem ipsam per sincopam statuunt transferendam, caeteras consimilibus translationibus disponentes.*«

Die Synkopationsdefinition des Gafur wird von den Theoretikern, die überhaupt darauf eingehen, ziemlich wörtlich wiederholt. So z. B. Georg Rhaw[1]: »*Syncope est reductio minoris notulae ultra maiorem vel maiores . . .*«

Auch Aron[2]) hat noch keine andere Definition finden können und nennt die Synkopation »*una certa transportatione di una figura minore a la sua simile, overo equivalente, & questo aviene, quando alcuna figura e posta dinanzi a una sua maggiore, overo a piu, a lequali ragionevolmente non si possa accompagnare . . . . .*«.

Nic. Listenius[a]) nennt die Synkopation eine »*apta minoris notae ultra maiores deductio*«, weicht also insofern von den übrigen etwas ab, daß er die »deductio ultra maiorem« nicht erwähnt. Im übrigen empfiehlt er die Synkopation, zwar »*ex altera parte dissona, elegans quidem in fine cantus et formalibus clausulis*«.

Auch V. Lusitano[3]) drückt sich ganz flüchtig und obenhin aus: »*Sincopa è un passamento di figura per figura fin à compir il numero*«.

Die einzige abweichende und erweiternde Definition findet sich bei Lanfranco[4]), der der Erklärung der Synkopation ein Wort über die synkopierten Noten vorausschickt: »*La nota sincopata e quella, che comincia nella elevatione della misura; perche essa non puo querari giamai, per fin che essa non trovi un' altra nota minore, che si accompagna con quella, dove la detta misura hebbe principio, come per le semibrevi sincopate della prima parte & brevi della seconda del sottonotato essempio si dimostra*«.



Hier findet sich also endlich der Vermerk, daß die synkopierten Noten auf dem schlechten Taktteil (nella elevatione) beginnen, und daß sich zu der Note, die auf dem guten Taktteil (principio) die Synkopation einleitet, späterhin eine andere Note finden lassen muß, die mit ihr zusammen einen Takt ausmacht. Daß Lanfranco dann noch für die Synkopation selbst die übliche Definition von der »*riduttione della figura minore*« bringt, scheint fast nur ein Zugeständnis an seine Zeit zu sein.

In seinen Vorschriften für die Synkopation über Pausen hinüber hält sich Lanfranco genau an Gafur, d. h. er verbietet die Synkopation der semibrevis über die pausa brevis oder longae und die Synkopation

[1]) Rhaw, ench. II, 10.
[2]) Aron, toscan. I, 37.
[3]) Lusitano, introd.
[4]) Lanfranco, scintille II.
[a]) Listenius, mus. mens. XI, ebenso H. Faber, introd. I, VI.

der minima über die pausa semibrevis oder brevis, wenn auch »*i libri di questi errori siano pur troppo pieni*«.

Auch Aron[1]), der bei den kleinen Werten der semibrevis und minima keinen Unterschied mehr zwischen Noten und Pausen bei der Synkopation macht, stimmt bei der Synkopation der semibrevis mit Gafur und Lanfranco überein, und beruft sich auf die »*comune oppenione de gli musichi*«, die derartige Synkopationen nicht gutheißen wegen der »*difficile prononțiatione*«.

Als Ausweg gibt er die Teilung der Pausen an, nämlich statt: ⌶ ◇ I ◇ ⌶ zu schreiben: ⌶ ◇ I̲I̲ ◇ ⌶, womit aber der Begriff der Synkopation als einer »transportatione« aufhört, dafür aber das Bestreben nach taktweiser Gliederung hervortritt[3]).

Schließlich stellt Aron die allgemeine Regel auf: *che la nota sincopata non debe ritrovare la pausa maggiore di se, ma debbe trovare la figura cantabile* (nämlich *maggiore di se*) *& per tal causa diremo, essere una sincopa in nota, & una in misura* ...«, eine Unterscheidung, die nicht gerade sehr glücklich gewählt scheint, um den Unterschied zwischen der Synkopation über Noten und über Pausen hinüber auszudrücken. Im übrigen ist darauf zu achten, daß Aron die kleinere Note vor den größeren, und die kleinere nach den größeren die synkopierten Noten nennt, während Lanfranco die zwischen den kleineren liegenden größeren Noten als synkopierte ansieht!

Lusitano geht über seine Vorgänger insofern hinaus, daß er zum Grundsatz macht: »*che ogni figura* (Note und Pause) *puo esser sincopata de sua parte propinqua & remota; ma à remotiori & remotissima saria molto faticoso & per questo si lascia*«. Deswegen sei auch die (von Aron angegebene) Teilung der pausa brevis in zwei semibreves überflüssig und falsch; Beweisstellen vielerorts bei Josquin.

Als Kuriosum ist noch zu vermerken die Anschauung von der Synkopation, die Malcior von Worms[2]) überliefert hat. Er sagt nämlich: »*Sincopationis duae sunt species. Semiditas in tempore imperfecto* 𝄵.

---

[1]) Aron, toscan. XXXVII.

[2]) Wollick, op. aur. II, III, 3.

[3]) Auch bei Stephan Vanneo (Rec. II, 16) und H. Faber (introd. I, VI) findet sich die Teilung der Pausen. Läßt auch Faber die Synkopation der minima über die pausa semibrevis und der semibrevis über die pausa brevis allenfalls noch gelten, so müssen größere Pausenwerte unbedingt zerlegt werden, und zwar so, daß die vor den Pausen stehende Note mit der ersten Pause zusammen einen Schlag, resp. Takt ergibt: Also nicht 𝄵 ◇ I ◇ und ◇ II ◇, sondern 𝄵 ◇ II ◇ und ◇ III ◇. Zu vermeiden ist in den imperfekten Graden II und II, da diese Pausen als Anzeichen für die perfekten Grade gelten. Bei der Synkopation über Noten gilt als Grundregel (die aus den Kompositionen abgeleitet ist), daß gewöhnlich nur über die größeren partes propinquae synkopiert wird.

Diminutio in tempore perfecto .... ibi enim 3° pars notarum aufertur. Vult enim cantus in tali signo modicum velocius tangi debere quam in illo«.

Da Malcior eine eigentliche Definition der Synkopation nicht gibt, so bleibt die Anwendung des Namens »sincopatio« für die semiditas und Diminution ziemlich unklar. Eine Erklärung ließe sich vielleicht aus dem Mißverständnis einer Stelle bei Gafur herleiten, obgleich dessen Einfluß auf Malcior sonst nicht stark zu merken ist. Gafur[a]) spricht nämlich bei der Synkopation von dem Fortschreiten der Noten »*sub diminuta connumerandarum notularum numerositate*«, was natürlich so zu verstehen ist, daß von einer Note die Hälfte, bzw. ein Drittel vorausgeht, während der zur Vervollständigung nötige Teil erst nach mehreren dazwischen liegenden vollständigen Noten folgt. Es wäre nicht undenkbar, daß das Mißverstehen der »*diminuta numerositas*« des Gafur den Grund zu der eigenartigen Bezeichnung bei Malcior abgegeben hätte. Jedenfalls mag es als Versuch einer Erklärung gelten. Merkwürdigerweise steht später auch Ornitoparch (Mus. act. II, 8) auf demselben Standpunkte. Zum Belege zitiere ich hier einige Stellen aus dem Kapitel »De diminutione«: »*Diminutio, quae verius syncopatio dicitur, est primariae quantitatis notularum variatio*«.

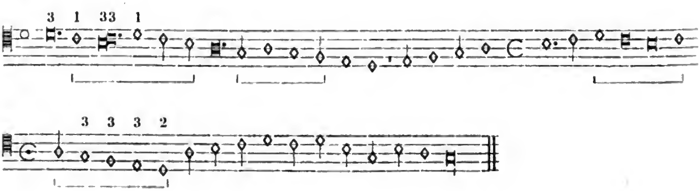
»De speciebus syncopationis«: »*Syncopationis duae sunt species, semiditas scilicet et diminutio*«.

»De syncopatione regulae«: »*Syncopatio temporali competit mensurae, non ipsis figuris etc.*« »*Syncopatio enim notarum aut pausarum valorem aufert, secundum mensuram.*«

---

a) Gafur, mus. pract. II, 15:

»*Evenit enim sincopa in cantilenis, quotienscumque per plures figuras proceditur sub diminuta connumerandarum notularum numerositate, sive binaria sive trinaria fuerit earum quantitativa dispositio, ut hoc tenore potest notissime comprachendi*«.



Kapitel VI.

Imperfektion.

Es ist zum besseren Verständnis nötig, ein paar Worte über die »partes figurarum« vorauszuschicken. Gafur[1]) sagt:

»Figurarum alia dicitur pars ***propinqua***, *alia* ***remota***, *alia* ***remotior***, *alia* ***remotissima***.*«*

»Pars propinqua est illa, in quam immediate resolvitur suum totum, ut longa respectu maximae □ : □.«

»Pars remota est illa, inter quam et suum totum unica media naturali ordine intercidit, ut . . . □ : □.«

»Pars remotior est illa, inter etc. . . . . duae notulae . . . . ut . . . ◇ : □.«

»Pars remotissima est illa, inter etc. . . . . tres figurae . . . . . . ut . . . ◇̩ : □.«

Die Imperfektion ist nach Gafur gewissermaßen die Heranziehung eines überzähligen Dritteils zu seinem Ganzen, das ursprünglich aus drei solchen Teilen besteht[a]).

Jede dreiteilige Note kann durch eine vorangehende (a parte ante), oder eine folgende Note (a parte post), oder von beiden Seiten (ab utraque) imperfiziert werden, und zwar in verschiedener Weise.

Ist die imperfizierende Note ein Drittel der imperfizierten, so heißt die Imperfektion »quo ad totum«, z. B. C ◇ ◇̩ (2 1).

Ist die imperfizierende Note ein Drittel vom Drittel der imperfizierten, so heißt die Imperfektion »quo ad partem propinquam a parte remota«, z. B. ⊙ □ ◇̩ (8 1).

Ebenso kann imperfiziert werden »a parte remotiore quo ad partem remotam«, oder »a parte remotissima quo ad partem remotiorem«, d. h. die maxima des modus maior perfectus wird durch die

---

[1]) Gafur, mus. pract. II, 10.

[a]) Gafur, mus. pract. II, 11:

»Est igitur imperfectio reductio quaedam tertiae partis ad plus ad suum totum, secundum ternariam eius positionem prius in ipso consideratam.«

Diese Definition wird von Giov. Spataro (tract. di mus. XII) heftig angegriffen. Spataro gibt sogar auf lateinisch an, wie G. hätte schreiben müssen: *»Est igitur imperfectio reductio quaedam tertiae partis ad duas aequales* ***partes tertias*** *totius simul iunctas ad complementum totius in ternario considerati«.*

Diese Erklärung ist darauf zurückzuführen, daß Spataro C □ und ○ □ von gleicher Zeitdauer annimmt, nur daß C □ in zwei gleiche Teile und ○ □ in drei gleiche Teile zerfällt. Näheres darüber im zweiten Teil.

minima der prolatio perfecta imperfiziert, wodurch sie den 81. Teil ihres Wertes verliert.

Die Noten werden, je nachdem sie imperfizierte oder imperfizierende sind, als »patientes« oder »agentes« bezeichnet. Die maxima als größte ist daher nur »figura patiens«, die minima als kleinste in Betracht kommende nur »figura agens«,[1] die dazwischen liegenden sind »patientes« und »agentes«.

Wir gehen zu den spezielleren, von Gafur gegebenen Regeln über.

1) »*Notula imperficiens semper minor sua imperfectibili.*«

Folgt ohne weiteres aus der Definition der Imperfektion.

2) »*Imperfectibilis figura semper est in numerositate suae perfectae quantitatis consideranda, vel saltem eius pars, si quo ad ipsam imperficiatur.*«

Es braucht also bei der »imperfectio quo ad partem propinquam« die imperfizierende Note nicht unbedingt ein Drittel vom Drittel der imperfizierten zu sein, sondern sie kann ebensogut ein Drittel von der Hälfte sein. Die Imperfektion z. B. der brevis des tempus perfectum prolationis perfectae durch die minima wird daher mit gleichem Recht angewendet wie die der brevis des tempus imperfectum prolationis perfectae:



Auch die »imperfectio ab utraque« ist in beiden Fällen möglich, da sie sich nur auf die partes propinquae der zu imperfizierenden Note bezieht, diese aber dreiteilig sind:



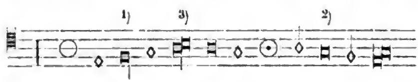
3) »*Est interim intelligendum, similem notulam ante sibi similem nunquam imperfici posse . . .*«

Als »similis ante similem« gelten aber nicht diejenigen gleichen Noten, die in einer größeren enthalten sind, z. B. die zwei breves der longa des modus minor imperfectus, weil sonst eine »imperfectio ab utraque« oder

---

[a]) Gafur, mus. pract. II, 11, unter Regel 2:

». . . *tuncque dicitur imperfici* quo ad partes, *quare compluribus modis secundum musicorum institutionem ipsae possunt imperfici figurae, ut hoc tenore lucide comprobatur.*«


usw.

[1]) und [2]) *Imperfectio a partibus remotis quo ad duas partes propinquas.*

[3]) Die erste longa kann nicht imperfiziert werden (siehe Regel 3), die zweite wird imperfiziert a parte post durch die folgende brevis, die ihrerseits wieder durch die nächste semibrevis imperfiziert wird.

»quo ad partes« (wie im Beispiel der vorhergehenden Anmerkung) unmöglich wäre. Die Regel hat also nur Gültigkeit für gleiche, getrennt geschriebene Noten, z. B. ○ ◇ ▭ ▭ ▭ (1 3 3 2). In diesem Falle tritt dann die Synkopation ein.

4) »*Non est insuper admittendum solam minimam posse aliam figuram imperficere nisi in dispositione perfectae prolationis* . . .«

Der Grundgedanke dieser Regel, gegen die nach Gafur's Zeugnis Gulielmus de Mascandio verstößt, ist in der Definition der Imperfektion gelegen, die sich klarer als die anfänglich von Gafur gegebene, bei dieser Regel vorfindet: ». . . *quoniam imperfectio est abstractio partis tertiae vel minoris applicandae ad suum totum, ad implendam ternariam quantitatis divisionem*«.

Es muß eben die Note oder der Teil einer Note, der imperfiziert wird, dreiteilig sein, nicht aber das Produkt der kleineren Werte innerhalb einer größeren Note. Deswegen kann ich imperfizieren

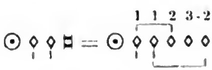
☉ ▭ ◇ = ◇ (3) + ◇ (2) ◇ (1), aber nicht ○ ▭ ◇, da die perfekte brevis aus drei zweiteiligen semibreves zusammengesetzt ist.

Für die Imperfektion durch zwei oder drei minimae gibt Gafur eine Reihe von Spezialregeln.

a) 

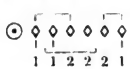
Die Imperfektion der brevis durch die minimae kann nur stattfinden, wenn die zweite minima alteriert und die brevis infolgedessen »quo ad totum« imperfiziert wird: ☉ ◇ (1) ◇ (2) ▭ (6).

Nur in den seltensten Fällen (»*quod parum est in usu*«) kommt es vor, daß die erste minima die erste in der brevis enthaltene semibrevis imperfiziert, die zweite semibrevis perfekt bleibt und die dritte von der zweiten minima imperfiziert wird:



b) 

»*Imperfectio quo ad omnes partes propinquas*«, d. h.



Es kann aber auch die brevis, wenn die zweite der vorangehenden minimae alteriert wird, quo ad totum imperfiziert werden, und durch die nachfolgende minima a parte post quo ad tertiam partem

propinquam, so daß die brevis, die ursprünglich neun minimae galt, nur noch fünf behält:

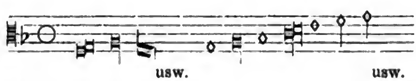


So kann es beispielsweise vorkommen, daß eine Note durch Imperfektion über die Hälfte ihres Wertes verliert:

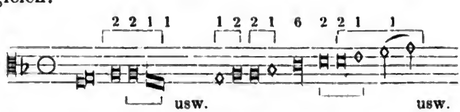


Die longa (gleich 27 minimae) wird von der brevis a parte post quo ad totum imperfiziert und von den zwei semibreves quo ad partes propinquas, behält also nur noch vier perfekte semibreves, die eventuell noch durch vier minimae imperfiziert werden können, so daß für die longa im ganzen nur noch 27—19, gleich 8 minimae übrig bleiben! Derartige Fälle sollen jedoch nach Möglichkeit vermieden werden.

Besonders zu beachten sind die imperfekten, d. h. zweiteiligen Noten, die in in zwei dreiteilige partes propinquae zu zerlegen sind. Wenn nämlich einer derartigen Note ein pars remota vorangeht, einer folgt, oder zwei partes remotae vorangehen oder folgen, wobei es gleichgültig ist, ob sie getrennt oder in Ligaturen geschrieben sind, so wird stets die erste Note den ersten zu imperfizierenden Teil, die zweite den zweiten imperfizieren:

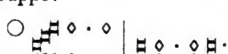


gleich:



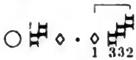
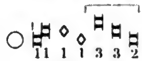
5) »*Quotienscumque punctus divisionis alicui notulae sive pro se ipsa tantum sive pro se et alia vel aliis apponitur, ipsa tunc notula imperficit maiorem praecedentem vel sequentem, si possit imperfici.*«

Der Divisionspunkt bezeichnet also stets das Ende, bzw. den Anfang einer dreiteiligen Notengruppe:



Allerdings ist es nicht immer möglich, die kleinere Note unmittelbar vor oder nach dem Punkt mit der direkt vorhergehenden oder folgenden größeren zu einem dreiteiligen Ganzen zusammenzubringen, und man muß mitunter zu weiter zurück- oder vorliegenden Noten seine Zuflucht nehmen.

Dasselbe ist auch der Fall, wenn eine kleinere Note ohne Punkt vor einer größeren steht, die nicht durch sie imperfiziert werden kann:

 (Regel 3) 

6) Enthält nur Spezialanwendungen des Divisionspunktes im Modus, Tempus und in der Prolation. Vgl. dazu Kap. III.

7) Behandelt die Aufteilung von **vier** nächst kleineren Noten zwischen den größeren im dreiteiligen Takt:



Die erste brevis wird von der ersten semibrevis imperfiziert, besonders wenn die letzte brevis perfekt ist, entweder durch den Perfektionspunkt, oder dadurch, daß noch eine brevis auf sie folgt. Kann die erste brevis nicht imperfiziert werden, so wird die letzte von der vorhergehenden vierten semibrevis a parte ante quo ad totum imperfiziert. Es ist jedoch ratsam, in diesem Falle die erste brevis mit dem Perfektionspunkt zu versehen, oder den Divisionspunkt zwischen die dritte und vierte semibrevis zu setzen.

Für die perfekte Prolation und den perfekten Modus gelten natürlich dieselben Vorschriften.

8) »*Si autem brevem temporis perfecti et imperfectae prolationis immediate consequantur sola minima et unica semibrevis, tunc brevis illa non poterit imperfici a tertia sui parte propinqua eam immediate sequente quo ad totum: quoniam pars ipsa propinqua sequens, silicet quantitas semibrevis, est distincta in dissimiles partes non copulativas: in minimam videlicet et in dimidiam sequentis semibrevis partem*«, d. h. die imperfizierende Note darf zwar in kleinere Werte zerlegt sein, z. B. ◊ ◊ statt ◊, doch müssen diese auch wirklich als gleiche Noten geschrieben sein, und dürfen nicht zum Teil durch Zerlegung aus größeren Werten gewonnen werden:



Wollte man in dem Beispiel die letzte brevis der Ligatur durch zwei folgende minimae imperfizieren, so müßte man die semibrevis zerlegen, was aber unzulässig ist.

Die letzte von Gafur gegebene Regel handelt von der Imperfektion der Noten durch Schwärzung und lautet:

9) »*Quotienscumque in ternaria ac perfecta quantitatis acervatione notula impletur, tunc de tertia propriae quantitatis parte imperficitur, cui pars ipsa tertia consimili plenitudine succedat necessum est, qua quidem plenitudine sola reductio comprobatur. Nec refert, si immediate an mediate pars ipsa tertia reducibilis maiorem, tanquam suum totum praece-*

dat aut sequatur, dummodo perficiendae numerositatis gratia ad ipsam reducatur maiorem. Solet namque ad maiorem partem tanquam ad suum totum minor semper pars ipsa deduci.«

In vielen Fällen scheint die Schwärzung nur den Zweck zu haben, Unsicherheiten betreffs der Imperfektion auszuschließen. Denn dem Sinne nach ist es völlig gleichgültig, ob ich schreibe:

○ ⌑ ◇ ⌑ ◇ oder ○ ■ ◆ ■ ◆,

wenigstens solange es sich nur um die Schwärzung einiger Noten im dreiteiligen Takt handelt (cf. proportio hemiola und sesquialtera); denn dem Sänger wird nur die Mühe erspart, zu überlegen, ob die weiße brevis imperfiziert wird oder nicht, da sie als schwarze gleich imperfekt geschrieben ist. Um das dazu gehörende Drittel, das »immediate an mediate« folgen oder vorangehen kann, äußerlich kenntlich zu machen, wird es gleichfalls geschwärzt, ohne indessen etwas von seinem Wert einzubüßen. ◆ in Beziehung zu ■ hat genau denselben Wert wie ◇, und zeigt durch die Schwärzung nur seine Zugehörigkeit als letztes Drittel zu der geschwärzten brevis an, z. B.

○ ■ ⌑ ⌑ ⌑ ◆.

Wenn drei gleiche geschwärzte Noten aufeinander »mediate vel immediate« folgen, so wird die erste Hälfte der zweiten zur ersten Note, die zweite zur dritten gerechnet, »*ad perficiendam ternariam divisionem*«.

Gafur tadelt es, eine Note, z. B. die longa, zur Hälfte zu schwärzen ▮, um damit anzuzeigen, daß die zweite in der longa enthaltene brevis imperfiziert wird, sie also statt sechs breves nur fünf gilt. In solchen Fällen soll man die longa in zwei getrennten breves schreiben und die zweite schwärzen ⌑ ■, »*quia vacuum et plenum per naturam mirumimmodum inter se repugnant*«.

Werden die Noten in den imperfekten Graden geschwärzt, so bedeuten sie die proportio sesquialtera (s. d.). Wenn aber nur ein oder zwei Noten im geraden Takt geschwärzt werden, so verlieren sie die Hälfte ihres Wertes[a])!

Die Gesamtregeln über die Imperfektion zerfallen demnach in drei Hauptteile:

1) Numeralis imperfectio, d. h. es wird imperfiziert, um Dreiteiligkeit herzustellen.

---

[a]) Gafur, mus. pract. II, 11:

»*Verum si unica huiusmodi figura aut duae tantum ipsa fuerint plenitudine descriptae, dimidia (quod rationale est) tanquam primariae scilicet duplae proportioni subsistentes propriae quantitatis parte minuuntur, ut posuit Bonadies, praeceptor meus. Fuit insuper apud veteres musicos usus, notulas omnes in suis essentialibus quantitatibus consistentes describere plenas; eas vero quae accidentaliter imperficiebantur vacuas pernotabant.*«

2) Punctualis divisio, d. h. der Punkt trennt dreiteilige Notengruppen voneinander.

3) Notularum plenitudo.

Diese Regeln des Gafur enthalten in ziemlich vollständiger Weise alles, was auf die Imperfektion der Noten Bezug hat.

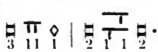
Verwunderlich ist nur, daß Gafur einen Punkt nicht erwähnt, den Adam von Fulda als Regel anführt, und der auch in der ganzen folgenden Zeit unumstößlich aufrecht erhalten ist, nämlich daß die Pause niemals imperfiziert wird, sondern nur selbst imperfiziert[a]). Es ist um so auffälliger, als Gafur die Alteration der Pause aufs strengste verbietet[b]).

Für die Imperfektion der Noten durch Pausen gibt es wieder einige Spezialregeln.

Zuerst bei J. Knapp[1]): »*At in modo perfecto duae pausae longam perfectam non imperficiunt, nec in tempore perfecto duae semipausae brevem et in prolatione maiori duo suspiria semibrevem, nisi obstet punctus divisionis, imperficere possunt*«, z. B.



Koswick[2]) macht einen anderen Vorschlag: »*Quando vero duae pausae simul ponuntur in una linea, neutra imperficit. Secus est, quando non simul ponuntur, sed una altius quam alia locantur*«:



Der Vorgang ist hier ein ähnlicher, wie bei der Synkopation (vgl. Kap. V, S. 32 u. 33), daß nämlich die zwei in gleicher Höhe stehenden pausae semibreves als untrennbare pausa brevis aufgefaßt werden. Daraus hat sich die Meinung entwickelt, daß auch die vor den Pausen stehende brevis nicht a parte ante imperfiziert werden dürfte, nach Regel 3 des Gafur: »*Similis ante similem* . . .«.

Gegen diese Ansicht wendet sich Aron[3]) mit der Begründung, daß

---

1) Knapp, instit. III.

2) Koswick, compend. VI.

3) Aron, lucid. III, 12.

a) Adam von Fulda, mus. III, 13. Ob Adam der erste ist, der diese Regel angibt, ist mir zurzeit nicht bekannt. Jacobsthal (»Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhdts., S. 22) sagt hei den Imperfektionsregeln Franco's von Köln: »*Hier sei bemerkt, daß die Pausen niemals, weder durch eine vorhergehende noch durch eine nachfolgende Note imperficirt werden können*«, ohne indessen nähere Notizen dazu zu bringen.

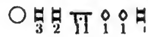
b) Gafur, mus. pract. II, 13:

»*. . . et pausa nequaquam possit alterari. Fuere tamen, qui et pausas alterationi ascripserunt, quos communis musicorum scola reprachendit.*«

⊓⊓ höchstens als imperfekte brevis aufgefaßt werden könne, die vorhergehende brevis also auch imperfiziert werden könne:



und zwar, wie im Beispiel »*dalla parte davanti*«, oder aber auch »*dalla parte dopo da un punto posto fra le due pausette*«:



ebenso, wie man bei Knapp und später bei Ornitoparch[1]) findet[a]).

Unbedingt perfekt muß aber nach Aron's Meinung die brevis vor ihrer Pause sein ○ ⊟ ⊥, dagegen kann sie natürlich imperfiziert werden vor einer Ligatur oder einer größeren Note, ebenso auch, wenn eine »quantita del numero ternario«, d. h. ein Notenkomplex, der den Wert einer brevis ausmacht, folgt:



Es ist vielleicht hier am Platze, zu bemerken, daß Aron[2]) eine Note nur dann erst imperfekt nennt, wenn sie [mindestens] »dalla sua terza parte« imperfiziert wird. Die »partialis imperfectio«, wie sie die anderen

[1]) Ornitoparch, mus. act. II, 11.

[2]) Aron, lucid. III, 8.

[a]) Interessant ist auch die Erklärung des Lanfranco (scintille II):

»*Due parti propinque di alcuna figura perfetta non fanno essa imperfetta, ma una solamente (quantunque due remote la possono imperficere) la puo far imperfetta. Percioche ritrovandosi due pause di semibreve dopo la breve perfetta poste in una riga sola, essa breve perfetta si rimane, mentre chel punto di divisione non vi intervenga.*«

Ihm schließt sich augenscheinlich H. Faber (introd. II, VII) an, der in seiner sechsten Regel sagt:

»*Duae partes propinquae alicuius figurae simul positae, nisi punctualis divisio impediat, non imperficiunt, sed duae remotae, vel una propinqua, ut*«:



Erwähnt wird ⊟ ⊓⊓ auch von Rhaw (ench. II, 6), der gleichfalls die brevis perfekt wissen will, ohne indessen nähere Gründe anzuführen, ebenso Listenius (mus. mens. VII).

Frosch (rer. mus. op. XVIII) schließt sich dem Ornitoparch an, d. h. er erlaubt die Imperfektion der brevis, resp. in der Prolation der semibrevis, »*pausis utcunque segregatis*«.

[b]) Vgl. zum zweiten Beispiel S. 46, Anm. [a]).

Daß man die kleineren Werte zwischen zwei größeren Noten nach Möglichkeit als selbständige dreiteilige Gruppen betrachten soll, bezeugt auch Sebald Heyden (ars can. II, 1), der eine Note nicht imperfizieren läßt, wenn »... *inter ipsam & eius aequalem longius sequentem aliquot notae aut pausae minores interpositae fuerint, quae per sese absque maioribus extremis ternariam numerum perficiunt*«: ⊟ ⊓⊓ ◇ ⊟ (erste Ausgabe verdruckt ⊟ ⊥⊥ ◇ ⊟), wobei die Pausen nicht ohne Absicht gewählt zu sein scheinen.

Theoretiker nennen, macht bei Aron eine Note nicht imperfekt, sondern diminuiert sie nur.

Nicht imperfekt ist also die brevis hier:



imperfekt aber hier:

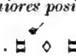


Wie schon oben bemerkt wurde, enthalten die Vorschriften des Gafur in klarer und ausführlicher Form ziemlich alles, was für die Imperfektion in Betracht kommt, und die Folgezeit beschränkt sich im wesentlichen darauf, den Gafur, meistens verkürzt, zu zitieren oder mit kleinen Zusätzen zu versehen. Allerdings bringt es z. B. Lanfranco[1]) damit bis auf 28 Imperfektionsregeln, die jedoch kaum das sagen, was Gafur mit seinen neun Regeln ausdrückt.

Wir wollen jetzt die einzelnen Regeln des Gafur in ihrer Stellung während der nächsten Zeit verfolgen.

Regel 1. Malcior von Worms[2]) bringt den Zusatz: ».... *semper figura minor maiorem precedentem imperfici habet et non sequentem, nisi mediaret punctus divisionis*«, den Knapp[3]) und Ornitoparch[4]) mit beinahe denselben Worten wiederholen, während Koswick[5]) ihn etwas weiter ausführt: »*Et fit imperfectio per notam praecedentem, quae rara est*; *per praecedentem et sequentem, quae rarissima*; *per sequentem, quae est frequentior*«. Felsztyn[6]) erwähnt überhaupt nur die »imperfectio a parte post« und formuliert seine erste Regel folgendermaßen: »*Omnis nota per se perfecta imperficitur per breviorem notam aut breviorem pausam immediate sequentem*«.

Späterhin verschwindet die Bevorzugung der »imperfectio a parte post«, und die Imperfektion a parte post und a parte ante stehen gleichberechtigt nebeneinander, so bei Listenius, Frosch und H. Faber[a]), bis endlich Lusitano, durch die bei der Imperfektion unausbleiblichen Ungenauigkeiten bewogen, den Versuch zu einer gründlichen Reform

[1]) Lanfranco, scintille II.
[2]) Wollick, op. aur. II.
[3]) Knapp, instit. III.
[4]) Ornitoparch, mus. act. II, 11.
[5]) Koswick, comp. VI.
[6]) Felsztyn, op. mus. mens. III (2).
[a]) Allerdings schränkt Faber (introd. II, VII) seine in der ersten Regel gegebene allgemeine Ansicht in der fünften Regel wieder ein: »*Minor inter duas maiores posita, praecedentem et non sequentem imperficit* , *nisi punctus etc.* ... «.

macht: »*La massima, longa, breve, semibreve in numero ternario accidentalmente puono esser imperfette, quando anzi over dapoi si truovano figure minori, questo non si farà senza punto di divisione, per più facilità.*«

Regel 2. Erweiternde Zusätze finden sich gar nicht, wie überhaupt diese Regel von den meisten mit Stillschweigen übergangen wird. Erwähnt wird sie bei Lanfranco für , und bei Aron[1]), der drei getrennte Punkte für die Zusammensetzung der brevis betrachtet, nämlich:

1) Imperfetta insieme con la sua minore propinqua O2 C2 C.

2) Imperfetta con la sua minore perfetta ☾.

3) Perfetta con la sua minore imperfetta O3 C3 O.

Fall 1 kommt für die Imperfektion natürlich nicht in Betracht. Im Fall 2 kann imperfiziert werden »alle parte propinqui«:



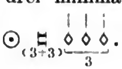
Man muß sich also die imperfekte brevis in ihre perfekten partes propinquae zerlegen, und diese nach den üblichen Regeln imperfizieren.

Der Fall 3 behandelt eigentlich überhaupt allein die wirkliche Imperfektion, nämlich »dalla sua terza parte« , wobei natürlich statt der semibrevis drei minimae stehen können. Es läßt sich nicht umgehen, gleich hier die

Regel 4 des Gafur mit hinzuzunehmen, deren Inhalt sich ja zum Teil mit Regel 2 deckt, zum Teil sie ergänzt. Daß die bei der Imperfektion »dalla terza parte« übriggebliebenen zwei perfekten semibreves auch ihrerseits wieder imperfiziert werden können, bestätigt Aron ebenso wie Gafur: »... *et l'altre due* [*minime*] *potranno far imperfette quelle due semibreve, lequali dopo la imperfettione della predetta breve restano in tal breve atte a poter la far imperfetta*«; also vielleicht so:



wie es Gafur in allerdings noch größerem Umfange für die longa anführt (Regel 4, S. 38 f.).

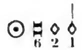
Wenn die brevis durch drei minimae imperfiziert wird, so ist die Imperfektion bei Aron im Gegensatz zu Gafur (4 b) quo ad totum, d. h. die drei minimae werden als Wertmaß einer perfekten semibrevis aufgefaßt . Es scheint, als ob Aron auch bei räumlicher Trennung der minimae, z. B. bei  die brevis doch quo ad totum

[1]) Aron. lucid. III, 8.

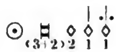
imperfiziert werden läßt, da er der von Gafur erwähnten Alterationsmöglichkeit nicht gedenkt.

Lanfranco gibt an dieser Stelle die gleiche Regel, die Gafur bei der Alteration (Kap. IV S. 26) gegeben hat.

Daß die Note, welche die perfekte brevis quo ad totum imperfizieren soll, auch selbst perfekt sein muß, bestätigt Aron noch ausdrücklich, eventuell muß eben noch ihr dritter Teil mit hinzugenommen werden:



Außerdem empfiehlt Aron noch, um Irrtümer zu vermeiden, die Anwendung des »punto di riduttione«



und gibt verschiedene Stellungen der imperfizierenden Noten an:



Es scheint, als ob H. Faber [1]) sich in seiner dritten Imperfektionsregel gegen diese übermäßige, schon vor Gafur (S. 38) gerügte Anwendung der Imperfektion wendet, wenn er sagt:

»*Quod semel imperfectum est amplius imperfici non potest, hoc est, ubi fit partialis imperfectio non admittitur deinde totalis et contra. Possunt autem duae partiales imperfectiones in eadem nota maiore accidere ut* , *item* «.

Regel 3. Sie hat in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die allgemeinste Anerkennung gefunden, und kaum ein Theoretiker läßt sich das berühmte »similis ante similem« entgehen. Allerdings taucht auch eine andere Lesart auf, nämlich daß »similis similem« nicht imperfiziert, aber man ist beinahe versucht zu glauben, daß eine einmalige Gedankenlosigkeit, die in dem Falle vielleicht auf das Konto Malcior's von Worms zu setzen wäre, in gedankenloser Weise weiter kolportiert worden ist[a]). Denn wenn man, wie z. B. Koswick[2]) auseinandersetzt, daß die »imperfectio fit per notam minorem«, so ist es mindestens überflüssig, daß er gleich darauf als Regel anführt: »*Neque similis similem imperficere potest*«.

Daß als figura similis auch die betreffende Pause gilt, bestätigt

[1]) Faber, H., introd. II, VII.

[2]) Koswick, comp. VI.

[a]) Oder sind vielleicht Gafur's Einwendungen gegen die Alterationslehre Joannes de Muris schuld daran? Vgl. S. 26.

ausdrücklich Georg Rhaw[1]), während Aron[2]) schon in seinem »Toscanello« darauf hinweist, daß es für die »similitudine« der Noten gleich ist, ob sie geschwärzt oder leer geschrieben sind, was er später nochmals hervorhebt[3]).

Er verwirft besonders die irrige Meinung, daß der Punkt imstande sei, eine »simile inanzi a un altra sua simile« imperfekt zu machen:



was auch den Forderungen des Gafur entspricht[4]). Vor allen Dingen dringt er sehr darauf, daß die maxima und longa vor ihren Modalpausen stets perfekt bleiben, wohingegen er gestattet, daß die brevis vor einer größeren Note oder Pause imperfiziert werden könne[5]), eine Ansicht, die er später selbst nicht ganz aufrecht erhält, da er bei der »breve perfetta subintelletta« als dritten Punkt anführt: »*quando la breve e dinanzi alla sua maggiore, o sia nota, o pausa*«[6]).

Soweit die Theoretiker. Daß die Praxis sich nicht immer genau darnach richtete, bezeugt schon Wollick[7]) und später Glarean[8]): »*Quid dicam de imperfectione? Quando Franchinus similem ante similem nullo pacto imperfici velit. Idque tam anxie doceat. Ac quoties hoc non vulgares modo negligunt, sed cantorum velut imperator Jodocus a Prato saepissime?*«

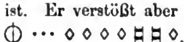
In der Theorie bleibt aber die Regel der »similis ante similem« noch länger bestehen[a]) z. B. noch bei H. Faber[9]) und Lusitano[10]).

Regel 5 und 6. Die zweite Hauptform der Imperfizierung, die

---

[1]) Rhaw, ench. II, 6.
[2]) Aron, toscan. XXVIIII.
[3]) Aron, lucid. III, 5; compend. 31.
[4]) Aron, toscan. XXVIIII.
[5]) Aron, lucid. III, 5.
[6]) Aron, compend. 21.
[7]) Wollick, ench. V, 8.
[8]) Glarean, dodecach. III, Kap. XII, S. 214.
[9]) Faber, H., introd. II, VII.
[10]) Lusitano, introd.
[a]) H. Bellermann gibt in seinem Buche: »Die Mensuralnoten usw.« folgende, von den »Alten« überlieferte Regeln zur Erkennung der Dreiteiligkeit der brevis (S. 17): »*Die Dreizeitigkeit der brevis gilt nur für den Fall, daß ihr wiederum eine brevis oder eine für solche stehende Pause oder die Note einer größeren Gattung folgt; folgen dagegen kleinere Notengattungen oder die ihnen entsprechenden Pausen, so ist sie zweizeitig*«.

Bellermann scheint sich nicht von der Auffassung freimachen zu können, daß eigentlich auch im perfekten tempus die brevis an sich zweiteilig sei, und nur ausnahmsweise für sich allein dreiteilig wäre, während doch gerade das Gegenteil der Fall ist. Er verstößt aber selbst gleich auf S. 22 gegen diese Regeln, indem er überträgt:

 Ähnlich auf S. 23.

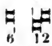
punctualis divisio, ist ohne Zweifel die einfachste, da der Punkt stets zwei dreiteilige Notengruppen trennt. Die Ergänzungen zum Gafur finden sich unter den Zusätzen zu Regel 1 bis 4, sowie in den Kapiteln Synkopation und Alteration.

Regel 7. Zusätze zu dieser Regel finden sich gleichfalls in dem Kapitel über die Alteration. Sonst habe ich einen offiziellen Hinweis, der besonders die gruppenweise Trennung hervorhebt, nur bei J. Frosch[1]) gefunden: »*Iam vero, ubi plures tribus inclusae fuerint, perfectionis rationem ita habeas et observes, ut modum a modo, tempus a tempore, et prolationem a prolatione singillatim et seu per articulos, vel punctis vel clausulis oportune distinguas*«.

Für zwei oder drei kleinere Noten zwischen zwei größeren gibt Aron[2]) die Bestätigung, daß die erste brevis eine »*breve perfetta subintelletta*« sei, »*quando due o tre semibrevi stanno nel mezzo di due brevi* ...«, ebenso H. Faber[3]), bei dem die beiden größeren Noten perfekt sind »*absque divisionis puncto*«.

Regel 8. Dieser Spezialfall des Gafur wird nur von Lanfranco[4]) aufgegriffen, und zwar mit ausdrücklicher Beziehung auf Gafur. Lanfranco ist derselben Ansicht, hält es aber für besser, die Perfektion der brevis noch durch den Punkt anzuzeigen, den er auch für die Alteration (⌑ · ◇ ◇ ⌑) empfiehlt, wie überhaupt für alle Fälle, in denen eine perfekt sein sollende brevis vor einem folgenden in sich perfekten Notenkomplex steht.

Bevor wir zu der letzten Regel über die Schwärzung der Noten übergehen, bleiben noch einige Worte über die Stellung der Ligaturen bei der Imperfektion zu sagen, die Gafur nicht erwähnt[a]).

J. Knapp[5]) spricht zuerst davon: »*Ligatura etiam si sit nota minor non imperficit precedentem maiorem*«; man würde also im tempus perfectum weder , noch im perfekten modus bei Alteration der zweiten semibrevis  imperfizieren können.

Koswick[6]) sagt: »*Ligaturam vero contrario modo imperfici, sed non imperficere posse*«, eine Ansicht, der sich Ornitoparch, Rhaw und Listenius anschließen, indirekt vielleicht auch Aron[7]), obgleich er wohl in erster Linie an eine Imperfection a parte ante gedacht hat, wenn

---

1) Frosch, rer. mus. op. XVIII.
2) Aron, compend. 21.
3) Faber, H., introd. II, VII.
4) Lanfranco, scintille II.
5) Knapp, institut. III.
6) Koswick, comp. VI.
7) Aron, comp. 21.
a) Höchstens indirekt, Kap. VI, S. 38.

er sagt, daß die brevis perfekt sei, »*quando la breve si vede dinanzi alle note legate, conchiudendo tal modo non sempre, ma alla volonta del compositore rimane*«.

Regel 9. Die Imperfektion der Noten durch Schwärzung bietet bei weitem die meisten Schwierigkeiten und Unklarheiten. Es ist bekannt, daß man ungefähr bis zum ersten Drittel des 15. Jahrhunderts alle Noten geschwärzt schrieb und nur diejenigen, welche »accidentaliter« hinzukamen, durch die ungeschwärzte Form bzw. durch rote oder andere Farbe ausdrückte[a]). Ungefähr vom Jahr 1430[b]) ab wurde die Sache umgedreht und die Noten »in suis essentialibus quantitatibus« ungefüllt geschrieben, und die Schwärzung zur Bezeichnung der »accidentaliter« imperfekt hinzukommenden Noten verwendet. Durch die sich immer komplizierter gestaltende Schreibweise, für die es gewiß nicht immer leicht war, einen geeigneten Ausdruck in Noten zu finden, scheint es gekommen zu sein, daß man die Schwärzung zu allen möglichen Dingen zu verwenden begann, so daß sie bald, neben ihrer ursprünglichen Anwendung in den perfekten Graden, auch zur Diminuierung in den imperfekten Graden, zur proportio sesquialtera, proportio hemiola, ja auch zur proportio dupla benutzt wurde.

Die Schwärzung in ihrer Haupteigenschaft, nämlich zur Bezeichnung von unvollkommenen Noten in den vollkommenen Graden, wird allgemein übereinstimmend angewendet, ebenso wie stets das zugehörende Drittel geschwärzt wird, ohne etwas von seinem Wert einzubüßen. Denn nur darum handelt es sich, wenn wie z. B. bei Koswick[1]) gesagt wird:

»*Quandoque etiam nihil adimit color, id quod in modo perfecto in brevibus et semibrevibus fieri solet, in tempore perfecto in semibrevibus et minimis. In prolatione perfecta in minimis et seminimis*[c]).«

---

[1]) Koswick, comp. VI.

[a]) Vgl. hierzu S. 40, Anm. [a]).

[b]) Riemann, Katechismus der Musikgeschichte II, S. 128.

Dufay soll die weißen Noten eingeführt haben.

Vgl. Fétis, biogr. univ. und Riemann, Musiklexikon unter Dufay.

Haberl (Viertelj. I, 504, 505) will diesen Umschwung nicht vor 1440 annehmen. Über die Gründe dieses Umschwungs gibt Virdung (Musica getutscht) ausführlichen Bericht: »*Warum man aber nun die noten in der mitte weiss macht / das mag die ursach seyn / So das gsang nun so gmayn ist worden / Solt man es mit schwartzen noten alles schreiben / So kan man nit vm vnd vm bergamen haben / So schlecht (schlägt) auch das babyr ser gern durch / vnd würd nott / das man alweg nur vff ain seytte notiret / das nem dann zu vil babirs / Ein ander vrsach mag die seyn / Als man die schwartzen noten hat gebraucht für die / welche wir ytzt weiss machen / do hatt man die noten / dye wür yetz colorirn / Als in den perfecten oder volkumenen zeichen not ist zu zeyten / alle mit rotter dynten geschriben / vnnd also von zweyen farben die noten gemachet / So kann nitt ietlicher alweg rubricken (rote farbe) bey im tragen / darumm / Ist es bedacht also zu brauchen / vnd in vbung kumen / das mag auch die groste vrsach seyn.*«

[c]) Vgl. auch Kap. IV. S. 28.

Man sieht, daß Koswick sogar so weit geht, nicht nur dem zugehörigen Drittel seinen Wert zu belassen, sondern überhaupt allen kleineren Noten, so daß im Modus nur die longa, im Tempus nur die brevis, in der Prolation nur die semibrevis an Wert verlieren, wie das zu seiner obigen Regel gegebene Beispiel zeigt:



In ähnlicher Weise, wie Gafur in Regel 2 die Imperfektion handhabt, will Aron[1]) die Schwärzung angewendet wissen:

›*Ciascheduna figura composta di numero ternario, essendo di color pieno resta diminuta di quantita di una terza parte .... Ma nota che tal diminutione de la terza parte ne le note negre non solo si truova quando la massima vale tre longhe & la longa tre brevi, ma anchora ne gli segni che dimostrano tal figure essere imperfette come qui* ⊙, *nel quale segno la massima & longa possono essere divise in tre parti equali cioè la massima in dodici semibrevi di tempo perfetto & la longa in sei; cosi in questo anchora* ⊂̇, *nel quale si puo trovare divisa la massima ... in minime 24 & la longa in minime 12. Togliendo adunque nel primo segno il terzo de la massima resta in semibrevi VIII & la longa in quatro, & nel secondo diminuta del terzo la massima resta in minime XVI, la longa in minime VIII, come qui appare*‹:



semibrevi minime.

Dasselbe ist natürlich auch bei der brevis in ⊂̇ der Fall, so daß ⊂̇ ■ gleich C ⋕ ist. Im modus minor perfectus behält die geschwärzte brevis selbstverständlich ihren ursprünglichen Wert ■ ■.
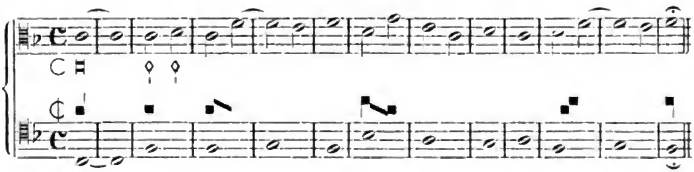
Über die Schwärzung in den unvollkommenen Graden äußert sich Gafur (S. 40) ja auch schon; allerdings greift er den ziemlich seltenen Fall heraus, daß die Schwärzung die proportio dupla bedeutet, die aber in der Weise, wie Gafur sie anführt, kaum vorkommen dürfte, daß nämlich eine oder zwei Noten, die im geraden Takt geschwärzt sind, die Hälfte ihres Wertes verlieren.

Ornitoparch[2]) greift wohl zuerst auf diese Regel Gafur's zurück: ›*Plerumque demum color in figuris imperfectis, inquit Franchinus II, 11, duplam proportionem efficit*‹. In dem Beispiel, das Ornitoparch gibt und das hier folgt, findet sich aber schon das Hauptmerkmal für die Diminuierung der geschwärzten Noten, daß nämlich in einer Stimme alle Noten geschwärzt sind; außerdem ist die Diminution auch noch durch ¢ bezeichnet.

---

[1]) Aron, toscan. XXXIIII.

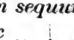
[2]) Ornitoparch, mus. act. II, 11, später Faber, introd. II, VII.



Es wäre vielleicht auch möglich, daß Gafur nur an die Verhinderung der Alteration durch die Schwärzung gedacht hat.

Eine Bestätigung könnte man allenfalls aus dem Agricola[1]) herleiten, der sich speziell in diesen Dingen eng an Gafur hält und längere Zitate, wenn auch ohne Namensnennung, aus ihm gibt. Die betreffende Stelle heißt: Sind die Noten in allen Stimmen geschwärzt, so findet die proportio hemiola statt. »*Zu zeiten wird auch die farb inn den duplirlichen Noten erfunden / und so bedeut sie allein eine vorhinderung der duplierung.*« Jedenfalls würde die Vorschrift des Gafur von diesem Standpunkte aus an Verständlichkeit gewinnen.

Sehen wir vorläufig von der durch die Schwärzung hervorgerufenen proportio hemiola, bzw. sesqualtera ab, so scheint mir, abgesehen von dem Fall des Gafur, Koswick[2]) der erste zu sein, der von einer Diminuierung auch der imperfekten Noten durch Schwärzung spricht. Allerdings drückt er sich noch recht vorsichtig und unbestimmt aus: »*Imperfectio intrinseca per colorem . . . in imperfectis vero aliquam partem auferentem*«.

Aber die Größe des fortgenommenen Teiles wagt er noch nicht zu bestimmen. Das tut ein Jahr später Ornitoparch[3]), der den wegfallenden Wertteil in den imperfekten Graden auf ein Viertel des ursprünglichen Notenwertes festsetzt. Und so bleibt es in der Folgezeit bestehen. Felsztyn[4]), der sich im ganzen ziemlich knapp ausdrückt, widmet diesem Fall eine ausführlichere Besprechung: »*Imperficitur nota imperfecta, quae imperfectio fit quo ad quartam partem, et fit tantum in duabus notis, scilicet in brevi et semibrevi hoc modo. Si in tempore imperfecto brevis aut in prolatione imperfecta semibrevis denigratur, ammittit quartam partem sui valoris et tunc semper post illam notam imperfectam si brevis fuerit, propter restitutionem numeri ammissi per colorem sequuntur duae semiminimae, quae valent unam minimam, ut sic* . *Et si semibrevis imperfecta fuerit quo ad quartam partem, semper post*

[1]) Agricola, mus. fig. X.
[2]) Koswick, comp. VI.
[3]) Ornitoparch, mus. act. II, 11.
[4]) Felsztyn, op. mus. mens. III, 2.

eam sequitur una semiminima vel duae fusae propter restitutionem numeri ammissi per colorem ut sic ◆ ◆ *vel sic* ◆ ◆ ◆.

Auffallend ist hierbei, abgesehen davon, daß Felsztyn nur die brevis und semibrevis in den imperfekten Graden schwärzen läßt, der Umstand, daß zur Komplettierung der ihres Viertels beraubten brevis »*duae semiminimae, quae valent unam minimam*«, nicht aber die minima selbst herangezogen werden, während bei der semibrevis sowohl eine semiminima als auch zwei fusae ihr zu ihrem ursprünglichen Wert verhelfen können. Der Grund hierfür könnte in der durch die Notation entstehenden Unsicherheit zu suchen sein. Denn da das zugehörige Viertel gleichfalls geschwärzt sein muß, so würde sich die geschwärzte minima ◆ in nichts von einer semiminima unterscheiden. Augenscheinlich um diese Unklarheit zu vermeiden, verfiel man auf das Hilfsmittel, das zur Ergänzung der geschwärzten brevis notwendige Viertel durch eine geschwärzte semibrevis auszudrücken, nach Analogie des tempus perfectum, ohne indessen damit wesentlich zur Klärung beizutragen. Denn konnte man vorher die geschwärzte minima für eine semiminima ansehen, so konnte man jetzt über die Größe der geschwärzten semibrevis im Zweifel sein.

Aron[1]) ist meines Wissens der erste, der diesen Fall anführt, später Lanfranco[2]), der ihn kurz berührt. Aron[3]) bespricht den verschiedenen Wert der geschwärzten semibrevis im tempus imperfectum prolationis imperfectae: Im ersten Fall: C ◆ ◆ ◇ ◇ ⊏⊐ ist die semibrevis gleich einer minima mit Punkt. Im zweiten Fall: C ■ ◆ ⊏⊐ gibt Aron folgende Erläuterung: »*La* [*semibreve si vede essere di quantita*] *di una minima, perche la breve dinanzi a lei è di valore di una semibreve e minima. La seguente semibreve adunque è di valore di una sola minima, benche alcuni dicono che tal figure debbono essere sesqualterate, ma poco importa da un modo a l'altro, perche la quantita di esse note sono sottoposte al servigio di un tempo, per tanto piglia quello, che a te piace, perche tutto torna a un solo fine.*«

Diese Erklärung ist insofern von Wichtigkeit, als sie uns anzeigt, daß die Einteilung der Noten innerhalb eines Taktes nicht so genau zu sein brauchte, wenn nur ein Takt genau mit dem anderen aufhörte und anfing. So betrachtet, haben viele Beispiele, besonders aus der Proportionslehre, ein ganz anderes Aussehen. Nehmen wir hier gleich noch die Taktvorschriften des Lusitano[4]) vorweg, so läßt sich ein Satz, der

---

1) Aron, toscan. XXXVI.
2) Lanfranco, scintille II.
3) Aron, toscan. XXXVI.
4) Lusitano, introd.
»*Della battuta.*«
»*La battuta hà due teste, una a lo scendere, & l'altra al salire. Dunque de le*

in gewöhnlicher Übertragung das Aussehen eines rhythmischen Zerrbildes hat, in einen gutgegliederten und wohlklingenden verwandeln. Wir werden versuchen, dies an einem Beispiel aus dem Gafur (IV, 5) für die proportio hemiola klarzumachen, das wir in Originalnotierung, in gewöhnlicher Übertragung und mit Berücksichtigung der vorher mitgeteilten Vorschriften übertragen folgen lassen wollen[a]).

---

figure che vanno in una battuta, la metà si metterà nella prima testa, & l'altra nella seconda, fuor che ne la proportione tripla, o sesquialtera & in qualcunque altra proportione, dove nella battuta vadano figure impari, come tre, cinque, o sette, noce: quando sono tre, le due si metteranno nella prima testa, & una nella seconda, quando sono cinque, nella prima tre, & nella seconda due ... etc.«

Hiermit eng verknüpft ist natürlich auch das, was Bellermann (a. a. O. S. 15 unter der Überschrift »Von der Triole« schreibt. Es heißt dort: *In den Werken der alten Meister finden wir bisweilen drei nebeneinander stehende semiminimae mit einer darüber oder darunter stehenden Ziffer 3 in folgender Gestalt:*



In diesem Falle stehen sie aber nicht wie unsere Vierteltriolen an Stelle einer minima oder halben Note, sondern einer semibrevis oder ganzen Note. Die Regel über ihre Ausführung ist nach Melchior Vulpius (Musicae Compendium Lat. Germ. M. H. Fabri, Erfurt 1641 S. 57 und 58) folgende: ‚Die Ziffer 3 unter drei schwarze Noten oder semiminimae nur in einer Stimm gesetzet, zeiget an, dass die ersten zwo in ihrer eigentlichen Geltung bleiben, die dritte aber und letzte geduppelt werde und einen halben Schlag gelte'.

Der obige Satz ist demnach so in unsere Notenschrift zu übertragen:
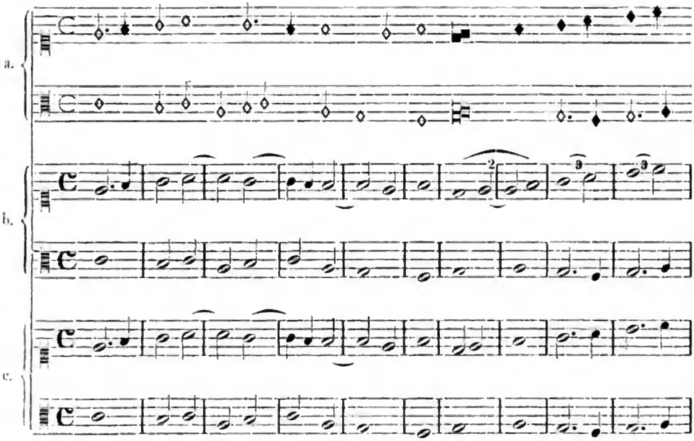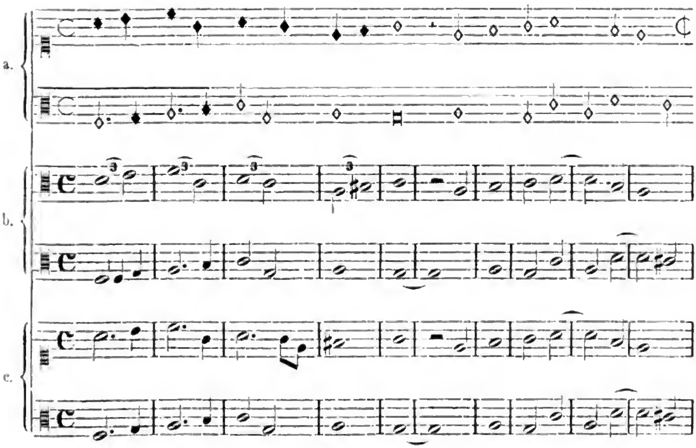


Die Übertragung ist richtig, aber die Erklärung nicht. Denn die drei geschwärzten Noten sind keine semiminimae, sondern minimae, deren Sesqualterierung durch die Schwärzung und zur größeren Sicherheit noch durch die 3 angezeigt wurde (vgl. Gafur, mus. pract. IV, 5, Agricola, mus. fig. XII, u. a.).
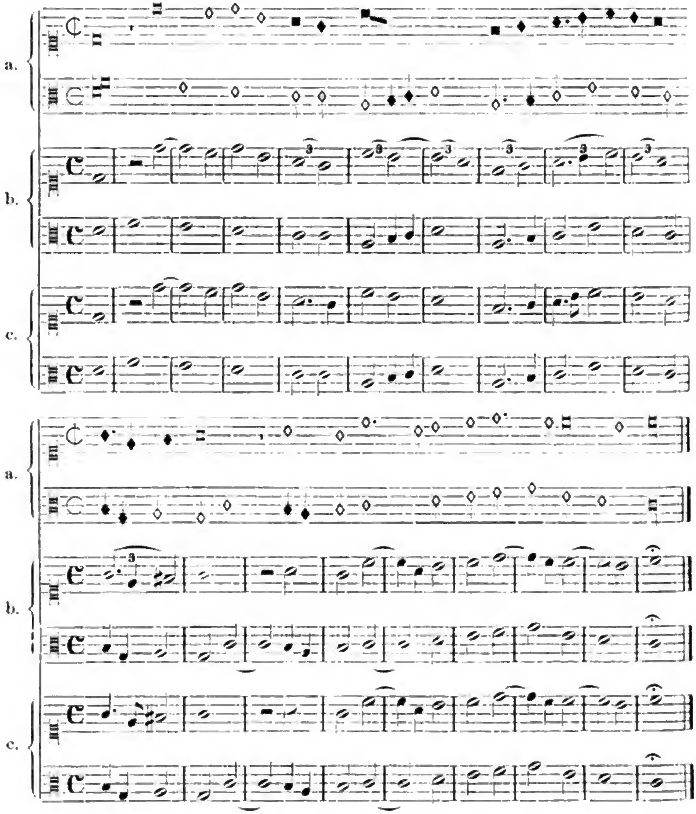
Daß diese Art der Notierung schon im 17. Jahrhundert nicht mehr verstanden wurde, bezeugt die oben zitierte Erklärung von Melchior Vulpius, aber selbst Männer wie Ornitoparch (mus. act. II, 2) scheinen nicht mehr ganz im klaren über den Ursprung dieser Notierung zu sein, wie aus Ornitoparch's Erklärung zu ersehen ist: »*Est alia quaedam figura ut minima formata, sed numero ternario copulata, quae sesquialtera dicitur, quoniam tres pro duabus decantantur*«.

a) Vgl. dazu die Ergänzungen in Kap. X, S. 108 f.

a. Original. b. Gewöhnliche Übertragung. c. Neue Übertragung.







Einzelheiten über die Schwärzung zur Bezeichnung der proportio hemiola und sesquialtera sind in dem Kapitel über die Proportionen zu finden.

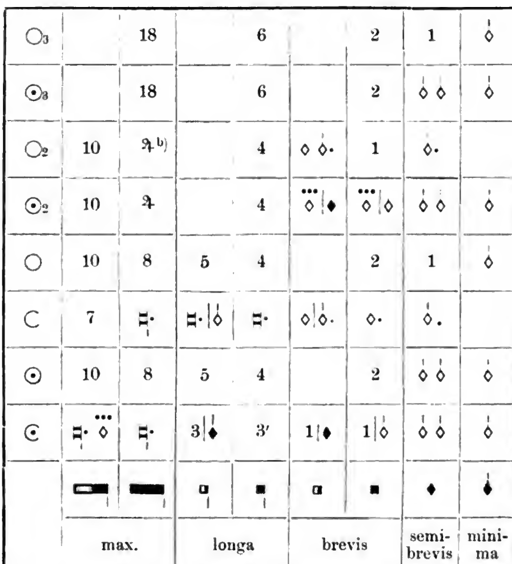
Es bleibt nur noch übrig, einiges über die Halbschwärzung der Noten zu sagen. Daß Gafur sie nicht angewendet wissen wollte, haben wir schon gesehen. Ihm schließt sich mit der gleichen Begründung Lanfranco[1]) an:

»... *é quasi inconveniente, perche mal sta la negrezza con la bianchezza in un corpo solo.*« Er erwähnt daher auch nur flüchtig die longa mit zwei semiminimae und die brevis mit einer .

1) Lanfranco, scintille II.

Auch H. Faber[1]) erwähnt sie nur flüchtig, ohne sie anzuwenden: »*Interdum etiam usu venire solet, quod tantum dimidia et postrema notarum pars coloratur; quando id fit in figuris perfectis, prior pars manet perfecta, altera vero erit imperfecta. In imperfectis autem figuris in priori parte pristina erit quantitas, in posteriori quartam partem, sicut supra dictum est, aufert.*«

In großer Anzahl wendet sie dagegen Adrian Petit Coclicus[a]) in seiner Ligaturentabelle an, und auch Agricola[2]) ist nicht so vorsichtig in ihrer Anwendung, »... *wiewol solchs der Franchinus lib. 2. Cap. XI strafft und voracht* ...«. Er gibt sogar eine ausführliche Werttabelle für die Schwärzung und Halbschwärzung, die der Vollständigkeit halber hier folgen soll.



---

[1]) Faber, H., introd. II, VII.
[2]) Agricola, mus. fig. X.
[a]) Coclicus, compend. II, abgedruckt bei Bellermann, a. a. O.
[b]) ꝝ = 1½ sc. des ursprünglichen Wertes.

Zweiter Teil.

Kapitel VII.

Über die Werte der Noten.

(De gradibus.)

Wie allgemein bekannt ist, haben in der Mensuralnotation die Noten von der maxima bis zur semibrevis sowohl zwei- wie dreiteilige Messung. Die Mensuralnote, die ursprünglich zweizeitig war (daher Namen wie semibrevis), blieb nicht lange in diesem Stadium, sondern räumte der dreiteiligen Messung die unbedingte Autorität ein, vielleicht zum Teil unter kirchlichem Einfluß, da die heilige Dreieinigkeit oft genug zur Motivierung herhalten muß. Zu Beginn des 14. Jahrhunderts kamen bestimmte Zeichen für die Zwei- resp. Dreiteiligkeit der brevis und semibrevis auf, denen dann im Laufe der Zeit noch die der longa und maxima folgten, so daß am Ende des 15. Jahrhunderts die Mensurbestimmungen für maxima und longa (modus), brevis (tempus) und semibrevis (prolatio) feststehen[a]). Diese »gradus« gehören mit zu den wichtigsten Begriffen der Mensuraltheorie, die Adam von Fulda[1]) unter dem Namen der »duodecim articulae artis« zusammenfaßt: »Figura, modus, tempus, prolatio, signum, tactus, punctus, tractus, ligatura, alteratio, imperfectio, proportio« [b]).

Wir wenden uns zunächst der Betrachtung des tempus, als des wichtigsten »gradus«, zu, das den Wert und die Dauer der brevis bestimmt.

---

1) Adam, mus. III, 1.

a) Eine vorzügliche, kurze Darstellung dieser Entwicklung ist in Riemann's Katechismus der Musikgeschichte II, 122.

b) Adam sagt in seiner musica II, 11, unter der fünften Kompositionsregel: »*Omnis componens simpliciter memoriae tradat duodecim articulos artis, quia sine his nullus componitur cantus*«. Riemann (Gesch. der Musiktheorie 313, V) erklärt die »articulos artis« als die bei Adam II, 7 erwähnten »12 modi« oder »species saltuum«, d. h. Halbton, Ganzton usw. bis Oktave. Das ist ein augenscheinlicher Irrtum, da vor allen Dingen eine Umwandlung von »modi« oder »species saltuum« in »articuli artis« nicht berechtigt ist. Riemann hat offenbar III, 1 übersehen.

»*Tempus quantitatem brevibus notulis ascriptam musici intelligi voluerunt. Est enim duplex, perfectum scilicet et imperfectum. Perfectum tempus brevi notulae tres semibreves ascribit, quod declaratur per circulum in principio cantilenae descriptum. . . . Imperfectum vero tempus brevem figuram in duas semibreves distinguit. . . . Huiusmodi autem binariam brevium resolutionem in cantilenis semicirculi declarat positio.*« [1])

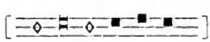


Es erübrigt sich, irgend etwas zur Erklärung hinzuzusetzen. Die Bezeichnung durch den Kreis, als vollkommenste Figur, für das perfekte und durch den Halbkreis für das imperfekte tempus reicht bis in die Zeit der Wiederunterscheidung der zwei- und dreiteiligen Messung, also bis zum Anfang des 14. Jahrhunderts zurück. Der Halbkreis C hat sich bis heute für den geraden Takt erhalten; für den ungeraden nahm mit der Zeit die Verwendung der Zahl 3 überhand.

Neben diesen äußerlichen Zeichen für das perfekte oder imperfekte tempus gibt es jedoch noch die sogenannten »signa intrinseca« zur Bezeichnung des perfekten tempus, die in bestimmten Notationseigentümlichkeiten bestehen. Gafur[1]) sagt: »*Sunt et qui perfectam ac ternariam in brevibus notulis divisionem probant duabus semibrevium notularum pausis principio cantilenae descriptis, quas caeteris quidem subsequentibus figuris connumerant hoc modo:*



quibus facile percipi potest, pausam unius brevis tris in partes aequas divisibilem perfecto tempori inesse, cuius duae ipsae sunt eius partes tertiae; quod quum duas semibrevium pausas temporis imperfecti disponere contigerit, solam brevis pausam plaerique asserunt rectius convenire, addo nisi altera duarum ipsarum semibrevium pausarum praecedenti, altera subsequenti fuerit connumeranda[3]). *Nonnulli item tribus notulis brevibus plenis, huiusmodi scilicet plenitudine accidentialiter imperfectis, perfectam temporis divisionem in cantilenis percipiunt.*«



Die Angabe dieser inneren Zeichen für das tempus perfectum fehlt bei kaum einem Theoretiker, dagegen kommen noch andere Bestimmungen hinzu. Koswick[2]) z. B. führt noch die Alteration der semibrevis an,

[1]) Gafur, mus. pract. II, 8.
[2]) Koswick, comp. IV.
[3]) Vgl. dazu Kapitel V, S. 32 unten und 33.

die wohl dann natürlich durch den Alterations- oder Divisionspunkt bezeichnet sein muß, Agricola[1]) führt direkt den Divisionspunkt an, ebenso Vanneo[2]), Heyden[3]) und Aron[4]); Felsztyn[5]) behilft sich noch ohne Punkt und will dann das tempus perfekt wissen, »*quando saepissime post brevem sequitur semibrevis vel valor eius:*



Fehlen diese Zeichen, oder überhaupt alle Vorzeichen, so ist das tempus stets imperfekt, ebenso die übrigen Grade.

Die perfekte brevis ist an Wert also der imperfekten um eine semibrevis überlegen, wie Gafur ausdrücklich bestätigt: »*Errant insuper qui semibrevem imperfecti temporis, quod dimidium brevis comprachendat, maiorem vocant, eam vero, quae tertiam brevis perfectae continet partem putant minorem, cum unaquaeque semibrevis eadem prolatione computata alteri semibrevi sit semper aequalis. Nec obstat, quod una dimidiam, altera tertiam brevis notulae possideat partem, cum breves ipsae dissimili sint quantitate dispositae.*« Diese Anschauung Gafurs ist für seine und die folgende Zeit als durchaus maßgeblich zu betrachten![a])

Wie das tempus der brevis zwei oder drei semibreves zuerteilt, so wird die semibrevis ihrerseits durch die Prolation in zwei oder drei minimae geteilt, je nachdem die Prolation perfekt oder imperfekt ist. Den Namen »prolatio« erklärt J. Frosch[6]): »*A proferendo autem dicta est prolatio, quia minimis iuxta ipsam, vel tardius, vel celerius, per diminutionem aut alias ad tactum ictumve•mensurae prolatis, primum semibreves, deinde breves, longas et maximas ac tandem tempora et modos distinguit, ac rationem huiusmodi metiendi, certamque illarum quantitatem praescribit.*«

Die Prolation ist analog dem tempus perfekt und imperfekt; in der perfekten gilt die semibrevis drei, in der imperfekten zwei minimae. Die perfekte prolatio wird bezeichnet durch einen Punkt im Tempuszeichen, die imperfekte durch das Fehlen des Punktes, also gar nicht.



[1]) Agricola, mus. fig. V.
[2]) Vanneo, rec. II, 6.
[3]) Heyden, ars can. II, 3.
[4]) Aron, comp. 15.
[5]) Felsztyn, op. mus. mens. I, 2.
[6]) Frosch, rer. mus. op. XVI.
[a]) Die Meinungsdifferenz zwischen Gafur und Spataro ist im Proportionskapitel S. 98 ff. behandelt.

Wie man sieht, ist bei der Prolation stets das Tempuszeichen mit angewendet, so daß der direkte Zusammenhang zwischen Prolation und tempus klar zutage tritt, denn das tempus ist ohne Prolation nicht möglich.

Neben der Benennung perfekt und imperfekt sagt man wohl auch mitunter prolatio maior et minor, wie z. B. Adam von Fulda[1]), wo maior dem perfekt, minor dem imperfekt entspricht; jedoch liegt dem maior und minor bisweilen ein anderer Sinn zugrunde. Gafur[2]), der diese Ausdrucksweise tadelt, führt den Anselmus [von Parma] an, der die minima auch in drei Teile teilt und die Prolation in bezug auf die semibrevis maior, auf die minima minor nennt. In ähnlicher Weise gebraucht auch Lanfranco[3]) die Ausdrücke »*minore & maggiore*«, wenn er natürlich auch keine Dreiteilung der minima zuläßt: ». . . *chiamando minore prolatione la semibreve, perche essa divide in due parti sole, o per lo piu in tre il tempo cioè la breve. Ma dicono maggiore prolatione alla minima, perche essa fa piu parti della detta breve, dividendola quando in quatro parti, & quando in sei & hora in nove. . .*«[a])

Ganz eigenartig definiert Frosch: »*Prolatio perfecta vel maior* ⨀ ᑕ̇ . . . *Haec prolatio non recipit diminutionem, alioquin iam non esset prolatio, sed potius proportio, nempe tripla aut sesqualtera, quamvis utraque fit circa illam, non diminutione, sed inaequalitatis proportione.*« Das soll also heißen, daß in ⨀ und ᑕ̇ stets eine minima einen Takt gilt[b]).

Die »prolatio imperfecta« zerfällt bei Frosch in:

a) »*maior* ○ C, *semibrevis tardiuscule profertur, id quod plerumque fit ad unum tactum.*«

b) »*minor* ⌽ ₵ Ɔ, *semibrevis celerius et ceu per diminutionem, nempe ad dimidium ictus profertur.*«

Daß in der vollkommenen Prolation die minima einen Takt gelten soll, versichert besonders Heyden[4]): »*Ego certe inter maiorem (= perfectam) prolationem integram* ⨀ ᑕ̇ *& maiorem diminutam*[c]) ⌽̇ ₵̇, *ac eandem proportionatam* ⌽̇ $^3_2$ ₵̇ $^3_2$, *ut signorum inter se differentia est, ita et valoris notularum diversitatem esse contendo. Videlicet, ut in prolatione*

[1]) Adam, mus. III. 5.

[2]) Gafur, mus. pract. II. 9.

[3]) Lanfranco, scintille II.

[4]) Heyden, ars can. II. 2.

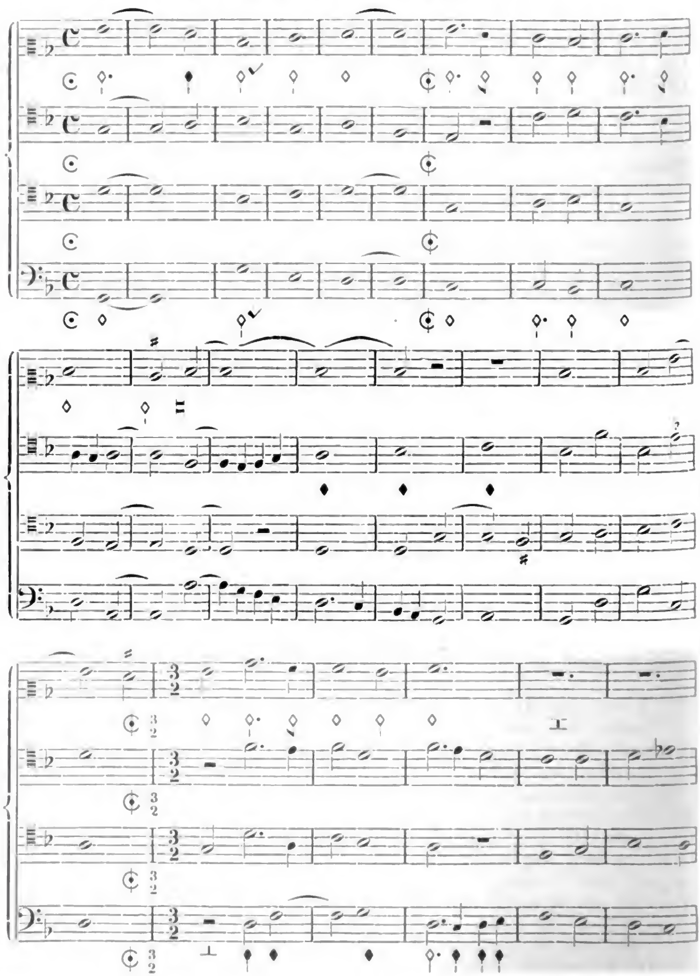
[a]) Diese Einteilung in prol. maggiore & minore, die also von der perfekten und imperfekten getrennt ist, läßt auch Aron (Comp. 11. 12) gelten, unter Beziehung auf Spataro und Ramos. Dagegen macht er sich im Lucidario II, 6 lustig über alte und moderne Autoren (»*de quali per non essere di mia consuetudine, ne di natura invidioso, tacerò il nome, ma ben vo dire la sentenza del Vangelo, chi ha orecchi di udire, oda*«), die ⨀ und ᑕ̇ prolatio maggior perfetto & imperfetto, ○ und C minor perfetto & imperfetto nennen.
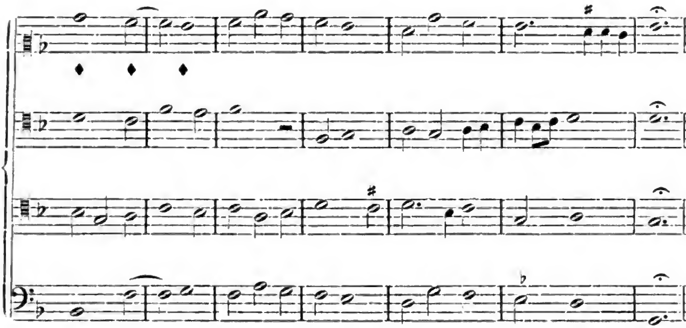
[b]) Vgl. hierzu das Proportionskapitel S. 121.

[c]) Die Frosch also nicht gestattet.

maiore integra semibrevis perfecta tribus tactibus, imperfecta duobus, minima unico valeat, in diminuta vero illius valoris dimidium, in proportionata tertia tantum pars cantetur.«

Nach Heyden müßte man demnach die prolatio integra, diminuta und proportionata auf folgende Weise übertragen:





Heyden's Anschauung über den Takt in der Prolation scheint doch stark beeinflußt zu sein von der Anwendung der perfekten Prolation zur Bezeichnung der Augmentation[a]).

Im allgemeinen neigt man doch wohl mehr dazu, die drei minimae einer perfekten semibrevis zu einem Takt zusammenzufassen, wie auch Gafur[1]) meint: »*Quum tres semibreves seu tres minimas in cantilena disposuero, omnis enim semibrevis tris minimas continet in prolatione perfecta, atque tres ipsae minimae simul computantur.*«

Ganz bestimmt drückt sich Koswick[2]) aus: »... *in his* ⊙ Ͼ, *cum circa omnes voces ponuntur, non est augmentatio sed perfecta simpliciter prolatio, qua tres minimae tactu mensurantur.*«

Dasselbe wollen Agricola[3]) und Aron[4]), andere, wie Lanfranco, lassen beides zu, die minima wahrscheinlich aber auch nur bei der Augmentation.

H. Faber[5]) bemerkt ganz richtig: »*Caeterum de prolatione maiore apud musicos est controversia. Quidam non seiungunt ab augmentatione, quidam vero contendunt, cum haec signa omnibus cantilenae partibus fuerint opposita, in prolatione maiore semibrevem perfectam, vel tres minimas integro aut proportionato tactu cantari debere.*«

Wenn man mit Hilfe der Praxis eine Entscheidung zu fällen sucht, wird man wohl zu dem Resultat kommen, daß in den wenigen Fällen, wo die vollkommene Prolation vor allen Stimmen eines Gesanges vorgezeichnet ist, drei minimae auf den Takt zu zählen sind, daß dagegen

---

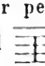
1) Gafur. mus. pract. II. 9.
2) Koswick, comp. V.
3) Agricola, mus. fig. VI.
4) Aron. comp. 40.
5) Faber, introd. II, 1.
a) Vgl. das betreffende Kapitel.

in weitaus den meisten Fällen die Prolation zugleich die Augmentation anzeigt und die minima natürlich einen Takt ausmacht.

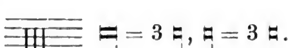
Neben der Bezeichnung durch den Punkt finden sich bei der Prolation auch alle jene Zeichen, die wir als »signa intrinseca« beim tempus kennen gelernt haben, natürlich durch die nächstkleineren Werte ausgedrückt:

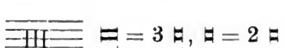
 usw.

Der dritte und letzte »gradus« ist der modus, der sich mit Messung der maxima und longa beschäftigt, und zwar der modus minor mit der longa, der modus maior mit der maxima. Jeder von beiden kann perfekt und imperfekt sein, je nachdem die longa resp. maxima drei oder zwei breves resp. longae enthält. Wie der Gebrauch der longa und maxima verhältnismäßig selten ist, so findet auch dementsprechend der modus wenig Anwendung, und daraus erklärt sich auch die Unsicherheit und mangelnde Übereinstimmung in seiner Bezeichnung, speziell beim modus maior.

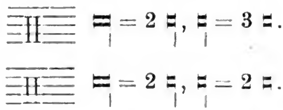
Wir betrachten zunächst den modus minor, den man anfänglich als imperfekt bezeichnete »*duobus punctis quadrangulae figurae infixis ... hoc modo* [··]. *Perfectus autem in longa modus, quum scilicet tris breves contineret, tribus punctis in quadrato deductis signabatur hoc modo* [···]« [1]), eine Bezeichnung, die auch Ramos angibt. Die modernere Bezeichnung zu den Zeiten des Tinctoris[2]) und Gafur wird von beiden übereinstimmend angegeben, wenigstens für den modus minor perfectus, der durch eine »pausa trium temporum« angezeigt wird . Der modus minor imperfectus wird von Tinctoris durch eine Pause zweier tempora  vermerkt, bei Gafur überhaupt nicht.

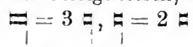
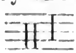
Beim modus maior ist außer der Perfektion oder Imperfektion noch darauf zu achten, ob die longa perfekt oder imperfekt ist. Tinctoris bezeichnet daher den modus maior in konsequenter und logischer Weise folgendermaßen:

1) Perfekt: 



1) Gafur, mus. pract. II, 7.
2) Tinctoris, tract. de valore notarum VII.

2) Imperfekt: 

Von späteren Theoretikern heben die Richtigkeit dieser Bezeichnung besonders Aron[1]) und Vanneo[2]) hervor. Man möchte glauben, daß Gafur den Tinctoris, auf den er sich beim modus maior bezieht, mißverstanden hat, denn er zeigt den modus maior perfectus an »*duabus . . . trium temporum pausis appositis quas longas pausas perfectas diximus*«. Diese beiden Pausen beziehen sich nur auf den modus maior perfectus, der modus minor ist infolgedessen, wegen Fehlens der Vorzeichnung, imperfekt, d. h.  Will Gafur nun noch den vollkommenen modus minor bezeichnen, so tut er dies nach dem Beispiel von Eloy und Dunstable durch »*unica insuper trium temporum pausa*«  »*quod et Tinctoris in tenore sui magistralis moteti ‚Difficiles alios delectat pangere cantus' decenter consignavit*«.

Später allerdings sagt Gafur selbst: »*Nec refert iisdem linearum intervallis tres ipsae pausae contrahantur an diversis*«. Dann stimmt er äußerlich mit Tinctoris überein, innerlich bleibt aber der Unterschied bestehen, daß Gafur die dritte Pause für sich allein betrachtet zur Bezeichnung des modus minor perfectus.

Beide modi werden, wenn sie imperfekt sind, von Gafur gar nicht bezeichnet.

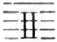
Bei Gafur's Autorität ist es nicht weiter verwunderlich, wenn sich seine Bezeichnung weiter verbreitet hat. Wir finden sie wieder bei Knapp[3]), Bogentantz[4]), dessen Vorliebe für Gafur allzu deutlich ist, Ornitoparch[5]), Agricola[6]), Frosch[7]), Faber[8]), auch Lanfranco[9]), wohingegen Lusitano sich zu nichts Bestimmtem bekennt: »*Ne la massima, quando in principio del canto sono due, over secondo altri tre pause ternarie*« . . . »*in la longa, quando in principio del canto saranno una, over secondo altri due pause ternarie . . .*«

Als innere Zeichen für den modus minor kommen schon bei Knapp

---

1) Aron, Tosc. VI und Comp. 16.
2) Vanneo, Rec. II, 4.
3) Knapp, Inst. III.
4) Bogentantz, Collectanea II, 5.
5) Ornitoparch, mus. act. II, 5.
6) Agricola, mus. fig. V.
7) Frosch, rer. mus. op. XVI.
8) Faber, introd. II, II.
9) Lanfranco, scintille II.

drei geschwärzte longae hinzu, bei Koswick außerdem »*duae pausae breves in uno spacio tractae*«, für beide modi »*alterationes longarum vel brevium, imperfectiones maximarum vel longarum*,« bei Agricola auch die Schwärzung dreier maximae.

Aron[1]) ist der Meinung, daß Gafur beim modus maior perfectus die zwei Pausen  als Analogon zu  beim tempus setzt. Er widerlegt diese Ansicht, in Übereinstimmung mit Spataro, damit, daß »*le due pause di semibrevi in una sola linea poste, non hanno alcuna similitudine fra loro, pero che le predette due pause di semibreve possono essere intese & considerate due terze parti della pausa di breve, la quale e ritrovato immutabile, la dove che le due pause di lunga non potranno essere accettate per due terze parti della pausa massima, la quale non e trovato, & ove pur anche fosse trovata, sarebbe mutabile & senza stabilita*«[a]).

Diese Modalpausen haben doppelte Beschaffenheit. Sie sind, um dem Gafur[2]) zu folgen, »*essentialiter & indicialiter*«: »*Essentialiter dico, quum tot breves ommittendas notulis alterius partis commensurent, quot fuerint ipsarum incomposita inter lineas intervalla. Indicialiter vero, quum modum maiorem indicent perfectum duae ipsae, perfectum quoque minorem unica. . . . Plerumque autem incommensurabiles disponuntur videlicet indicialiter tantum, quum scilicet antecedunt temporis signum videlicet circulum vel semicirculum in principio cantilenae descriptum, tunc enim duae ipsae trium temporum pausae modum tantum maiorem perfectum declarant, tertia minorem.*«

Dieser Passus ist besonders wichtig, weil er erstens über die doppelte Stellung der Pausen Aufschluß gibt, zweitens aber durch die Erwähnung der Tempuszeichen, vor oder hinter denen die Modalpausen stehen sollen, die Illustration zu einem der beliebtesten Axiome liefert, das schon Adam[3]) in prägnantester Form ausdrückt: »*Ubi enim modus, ibi et tempus et prolatio*«, d. h.: Beim Beginn eines Gesanges wird der Wert jeder Note von der maxima bis zur semibrevis besonders bezeichnet, jedenfalls sobald es sich um einen perfekten Grad handelt; für die imperfekten wird ja in den meisten Fällen die negative Bezeichnung, nämlich das Fehlen der »signa«, gebraucht.

Lanfranco[4]) gibt eine ausführliche Tabelle, die von Laurenzio

---

1) Aron, lucid. II, 1.

2) Gafur, mus. pract. II, 7.

3) Adam, mus. III, 3.

4) Lanfranco, scintille II.

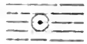
a) Die Begründung Aron's, warum die maxima keine Pause hat, ist schon mitgeteilt, cf. Kapitel I, S. 12, Anmerkung b).

Gazio[2]) aufgestellt ist. Der Einfachheit halber nenne ich den modus maior **a**, den modus minor **b**, das tempus **c**, die prolatio **d**.

1)  = **a** perfekt, **b** perfekt, **c** perfekt, **d** perfekt.

2)  = **a** perfekt, **b** imperfekt, **c** perfekt, **d** perfekt.

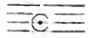
3)  = **a** imperfekt, **b** perfekt, **c** perfekt, **d** perfekt.

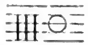
4)  = **a** imperfekt, **b** imperfekt, **c** perfekt, **d** perfekt.

5)  = **a** perfekt, **b** perfekt, **c** imperfekt, **d** perfekt.

6)  = **a** perfekt, **b** imperfekt, **c** imperfekt, **d** perfekt.

7)  = **a** imperfekt, **b** perfekt, **c** imperfekt, **d** perfekt.

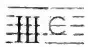
8)  = **a** imperfekt, **b** perfekt, **c** imperfekt, **d** perfekt.

9)  = **a** perfekt, **b** perfekt, **c** perfekt, **d** imperfekt.

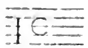
10)  = **a** perfekt, **b** imperfekt, **c** perfekt, **d** imperfekt.

11)  = **a** imperfekt, **b** perfekt, **c** perfekt, **d** imperfekt.

12)  = **a** imperfekt, **b** imperfekt, **c** perfekt, **d** imperfekt.

13)  = **a** perfekt, **b** perfekt, **c** imperfekt, **d** imperfekt.

14)  = **a** perfekt, **b** imperfekt, **c** imperfekt, **d** imperfekt.

15)  = **a** imperfekt, **b** perfekt, **c** imperfekt, **d** imperfekt.

16)  = **a** imperfekt, **b** imperfekt, **c** imperfekt, **d** imperfekt.

Das sind die 16 möglichen Kombinationen, die hier ganz im Sinne Gafur's bezeichnet sind. Daß die Tabelle bei Aron[1]) ein wenig anders aussieht, bedarf wohl weiter keiner Erklärung.

[1] Aron, lucid. III, 11.

[2] Eitner (Quellenl. IV, 184) nennt ihn einen Theoretiker des 15./16. Jahrhunderts aus Cremona und führt eine Epistel an, die sich im Vatikan befindet. Aus Lanfranco (scintille II, S. 45) können wir ergänzend hinzufügen, daß er »Cremonense Monaco di Santa Giustina« war. Fétis kennt ihn überhaupt nicht.

Die Modalpausen sind also »indicialiter«, d. h. nur Index für den modus ohne sonstige Berücksichtigung beim Gesange, wenn sie vor dem Tempuszeichen stehn, oder wie Agricola[1]) sogar will, vor dem Schlüssel. Stehen sie direkt hinter dem Tempuszeichen, so sind sie »indiciales« und »essentiales«, d. h. sie zeigen den modus an und werden auch beim Gesange berücksichtigt, wie in allgemeiner Übereinstimmung anerkannt wird. Lanfranco setzt noch hinzu: *»Sono [le pause] tenute inditiali & essentiali medesimamente, quando segnate fossero senza alcun segno di tempo«*, wenn also das Tempo imperfekt ist.

Neben der Bezeichnung des modus durch Pausen läuft noch eine andere, anscheinend ältere Bezeichnung durch den Kreis, resp. Halbkreis und Zahlen, z. B. ○33. Gafur führt diese Art auch an, tadelt sie aber und will sie nicht angewandt wissen. Aron[2]) fügt zur Erklärung bei: *»Per laqual cosa il primo e da notare, che per il circolo & semicircolo gli antichi musici intendevano il modo maggiore, poi per la prima cifra il modo minore, et per la seconda il tempo«*. Sind nur der Kreis und eine Zahl vorhanden, so bedeutet, nach Aron's Ansicht, der Kreis den modo minore, die Zahl das tempo. Ein Punkt im Kreis fordert die perfekte Prolation.

Ganz im Sinne Aron's werden diese Zeichen von Gafur und Lanfranco gebraucht; aus des letzteren Tabelle lasse ich die betreffenden Zeichen, wie sie *»secondo gli antichi«* gesetzt wurden, in entsprechender Reihenfolge folgen:

1) ⊙33 | 2) ⊙23 | 3) ⊙3 | 4) Ͼ3 | 5) ⊙32 | 6) ⊙22 | 7) ⊙2 | 8) Ͼ2

9) ○33 | 10) ○23 | 11) ○3 | 12) C3 | 13) ○32 | 14) ○22 | 15) ○2 | 16) C2.

In den meisten Fällen wird der Bezeichnung durch den Kreis und nur eine Zahl eine andere Bedeutung untergelegt, als die oben angegebene. Hören wir, was Agricola[3]) sagt: *»Der Cirkel allein / das ist one Ciffer oder Punct gesatzt / bedeut alzeit Tempus und die unvolkomen Prolation. Wird er aber mit der Ciffer zu hauff gefügt / so bedeut der Cirkel Modum / und die Ciffer Tempus.«*

»Der Cirkel bey dieser 3 Ciffer / bedeut den grossen Modum und die Ciffer das volkomen Tempus. Bey der 2 Ciffer aber den kleinen Modum / und die Ciffer das unvolkomen Tempus.«

»Das Punct im Cirkel beschlossen / zeigt an die volkomen Prolation / und der Cirkel Tempus.«

---

1) Agricola, mus. fig. V.
2) Aron, tosc. XXVII und XXVIII.
3) Agricola, mus. fig. V.

O_3 modus maior perf., tempus perf.
C_3 modus maior imperf., tempus perf.
O_2 modus minor perf., tempus imperf.
C_2 modus minor imperf., tempus imperf.

Diese Bezeichnung ist bedeutend mehr verbreitet, als die Aron's. Wir finden sie bei Knapp, Koswick, Bogentantz, Ornitoparch, Heyden, Listenius, Zanger.

Es liegt auf der Hand, daß man dieselben Zeichen anstatt für den modus, auch für das tempus verwenden konnte, da ja eben die Ziffer 3 oder 2 das vollkommene oder unvollkommene tempus anzeigte. So finden wir bei den oben genannten übereinstimmend:

Tempus perfectum O, O_3, C_3.
Tempus imperfectum O, O_2, C_2.

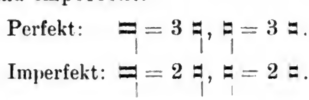
Von Ausnahmen sind zu vermerken Philomates[1]):

O_3 modus maior perf.	C_3 modus minor perf.
O_2 modus maior imperf.	C_2 modus minor imperf.,

wo man im unklaren sein kann, ob Ziffer oder Kreis, oder beide zusammen den modus bezeichnen.

Frosch[2]) scheint den modus mit der Zahl beim Kreise zu bezeichnen. Er nimmt für den modus maior perfectus O_3, für den modus minor perfectus O_2. Die Abwesenheit der 3 oder 2 macht den modus imperfekt, »*circulo interea solum tempus significante*«. Indessen ist diese Annahme keineswegs zwingend. Außerdem führt Frosch noch jene altertümliche Bezeichnung an, die aus ineinander gesetzten Kreisen bestand ◎, ◎, von denen der innere dem tempus, der äußere dem modus galt. Adam[4]) führt sogar noch ◉ an, mit dem Punkt als Prolationsbezeichnung.

Der Vollständigkeit wegen bemerke ich noch, daß Felsztyn[3]) zwischen modus maior und minor keinen Unterschied macht, sondern nur zwischen perfekt und imperfekt:



Daher bezeichnet er den perfekten modus mit O_3, O_2, den imperfekten mit C_3, C_2.

[1] Philomates, mus. libri quat. II, 6.
[2] Frosch, rer. mus. op. XVI.
[3]) Felsztyn, op. mus. mens. I; I, 2.
[4]) Adam, musica III, 6; auch bei Knapp, inst. III.

Eine Zeichentabelle bei Quercu ist anscheinend durch Druckfehler derartig entstellt, daß sie nicht benutzbar ist. Sie dürfte wohl kaum Neues enthalten, da seine Ansichten hier denen der anderen gleich sind.

Lusitano endlich führt noch andere ältere Bezeichnungen an, die auch Ramos erwähnt, nämlich O C O, drei Kreise, resp. Halbkreise, von denen der erste den modus maior, der zweite den modus minor, der dritte das tempus bedeutet. Statt der Kreise können auch Ziffern stehn, also für obigen Fall 3 2 3. Sind nur zwei Kreise oder Ziffern, so bedeutet die erste Stelle den modus minor, die zweite das tempus. In der Praxis ist diese Bezeichnung jedenfalls sehr selten.

Die Demonstrierung, wie viele minimae der maxima in den 16 Kombinationen des modus, tempus und der prolatio zukommen, unterlasse ich selbstverständlich. Man findet sie allenthalben, bei Bellermann auf Seite 97.

Kapitel VIII.

Über den Takt[a]).

Der Takt wurde im Mittelalter ebensogut beim Gesange geschlagen, wie noch heutzutage. Seine Definition als »*continua motio in mensura contenta*«[1]) bleibt ziemlich unverändert bestehen. Für den Gebrauch des Taktschlagens finden sich Belege bei Rhaw[2]), der den Takt eine »*continua motio precentoris manu*« nennt, bei Agricola[3]): »*Der Tact odder schlag / wie er alhie genomen wird / ist eine stete und messige bewegung der hand des sengers / durch welche gleichsam ein richtscheit / nach ausweisung der zeichen / die gleicheit der stymmen und Noten des gesangs recht geleitet und gemessen wird*«, und bei anderen, wie bei Vanneo[4]), Lanfranco[5]) und Heyden[6]). Von diesen möchte ich besonders Vanneo hervorheben, weil ihm schon der Gebrauch eines Taktstocks bekannt gewesen ist: »*Haec igitur mensura . . . est ictus seu percussio quaedam levis, quae a musicis manu vel pede, vel quovis alio instrumento manu tento fieri solet. Et haec eadem tacite fieri potest, id est, sine ulla evidenti expressaque alicuius instrumenti percussione ut dictum est, sed animo atque mente ea observanda erit.*« Der letzte

---

1) Adam, mus. III, 7 und viele andere.
2) Rhaw, ench. II, 7.
3) Agricola, mus. fig. VI.
4) Vanneo, Rec. II, 8.
5) Lanfranco, scintille II.
6) Heyden, ars can. I, 5.
a) Leider findet sich bei Gafur keine Abhandlung über den Takt, sondern nur über die Diminution. Einzelheiten, z. B. Takt bei der Prolation, im vorigen Kapitel.

Satz läßt leider eine doppelte Auslegung zu, erstens, daß man überhaupt alles äußere Anzeigen des Taktes unterließ, und ihn jeder für sich »*animo atque mente*« beobachtete, oder das Taktschlagen geschah »*tacite*«, also nur in der Luft, dann würde allerdings die Anschauung, daß das lautlose Taktieren eine ausschließliche Errungenschaft des 19. Jahrhunderts sei, eine erhebliche Einschränkung erfahren[a]).

Über das Taktieren selbst finden sich mancherlei Anweisungen, deren wichtigste die ist, das jeder Takt aus Nieder- und Aufschlag besteht (Agricola, Lanfranco), und daß diese beiden zusammen einen Takt resp. una battuta ausmachen. Über die Schnelligkeit des Taktschlagens gibt Lanfranco wichtige Auskunft. Er nennt die battuta »*un certo segno formato a imitatione del polso ben sano*[b]) *per elevatione & depositione*«[c]); Vanneo verlangt vom Takt, daß sein »*motus aequus qualis horlogii motus esse debet*«; Hans Buchner[d]) will eine so lange Dauer für den Takt, »*quantum temporis inter duos gressus viri mediocriter incedentis intercurrit*«.

Diese drei Äußerungen scheinen mir völlig übereinzustimmen und darauf hinauszulaufen, dem Auf- und Niederschlag die Dauer von annähernd einer Sekunde zu geben, also dem ganzen Takt zwei Sekunden, würde also modern bezeichnet heißen: M.M. 𝅗𝅥 = 60.

Und welcher Note kommt nun diese Dauer zu?

Wir wollen zuerst dem Agricola folgen:

»*1) Der ganze tact.*

Ist / welcher ein ungeringerte Semibrevem odder eine Brevem in der helfft geringert / mit seiner bewegung begreift.

2) Der halbe tact.

Ist das halbe teil vom gantzen / Und wird auch darumb also genant / das er halb soviel / als der ganze Tact / das ist / eine Semibrevem inn der helfft geringert / odder eine ungeringerte Minimam mit seiner bewegung / das ist / mit dem nidderschlagen und auffheben begreifft.

---

a) Vgl. dazu Riemann's Musiklexikon, unter »dirigieren«.

b) Wie ich nachträglich sehe, findet sich diese Angabe auch schon bei Gafur (mus. pract. III. 4), der für die semibrevis die Dauer eines »*pulsus aeque respirantis*« fordert.

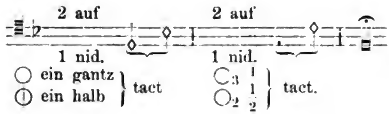
c) Daß der Herzschlag zum Vergleich herangezogen wird, ist von besonderem Interesse, da die moderne Musikästhetik ihm gleichfalls eine Rolle, als unbewußter Maßstab, zuerteilt. Vgl. Riemann, »Wie hören wir Musik«, S. 35.
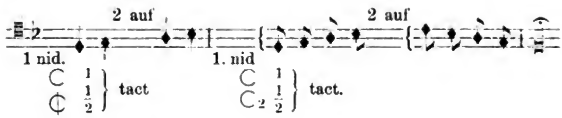
d) Vgl. Carl Paesler: »Fundamentbuch von Hans von Constanz« (Viertelj. V, S. 28).

Auch das ruhige Ausschreiten steht wohl in unmittelbarem Zusammenhang mit der Herztätigkeit.

Vom ganzen und halben tact ein Figur.

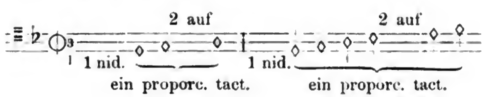
Item / das nidderschlagen und das auffheben zu hauff / macht allzeit einen Tact / Und wird der Halbe noch so risch / als der gantz Tact / geschlagen / wie volgt.

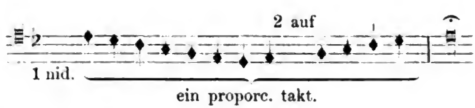




3) Der Proporcien Tact.

Ist / welcher drey Semibreves als in Tripla / odder drey Minimas als inn Prolatione perfecta / begreift. . . . Item / allhie im Proporcien Tact wird eine Semibreris fast so risch / als sonst eine Minima im halben Tact ¢ / die Minima wie eine Semiminima / die Semiminima wie ein Fusa gesungen / wie volget.«





Wir sehen, daß Agricola drei verschiedene Taktarten kennt, den ganzen, den halben und den proportionierten Takt, von denen der erste uns vorläufig der wichtigste ist.

Also die semibrevis gilt einen vollen, aus Nieder- und Aufschlag bestehenden Takt, von der ungefähren Dauer von zwei Sekunden.

Daraus geht deutlich hervor, daß die semibrevis an und für sich als ein auch unserer Taktanschauung entsprechender Takt betrachtet wurde, nämlich aus gutem und schlechtem Taktteil bestehend. Es will mir daher nicht richtig erscheinen, daß man ziemlich allgemein unter dem Zeichen C nicht eine semibrevis, sondern mindestens zwei, und unter dem Zeichen ○ stets drei semibreves zu einem zwei- resp. dreiteiligen

Takte zusammenzieht. Man kann wohl einwenden, daß dann die Zeichen C und O wenig Zweck hätten, da ja doch stets die semibrevis einen zweiteiligen Takt ausmacht. Aber ebensogut könnte ich dagegen halten, daß man ja z. B. im modus minor perfectus die longa als einen Takt annehmen könnte, die dann freilich neun semibreves zählen würde. Bequemer wird die Übertragung dadurch gerade nicht. Ich bin vielmehr der Überzeugung, daß die Zeichen des tempus und modus den Zweck haben anzuzeigen, ob eine zwei- oder dreiteilige Periodenbildung vorliegt; wenn man wollte, könnte man an einen »ritmo di due overo di tre battute« denken. Für die Übertragung ergeben sich die größten Vorteile. Erstens hat man, solange nicht die perfekte Prolation eintritt, nur einen Takt, nämlich $^2/_2$ (von mir stets durch C, nicht durch ₵ bezeichnet, um nicht durch unsere heutige Auffassung des »alla breve« ein schnelleres Tempo annehmen zu lassen); zweitens braucht man keine ungleichen Takte anzunehmen, wenn z. B. eine Stimme in O, die andere in C singt[a]); drittens ist die Übertragung der Proportionen äußerst bequem, ebenso der Diminution, und viertens hat man es nicht mit unübersichtlichen, das Auge ermüdenden langen Takten zu tun.

Diese Einteilung in Perioden scheint mir das zu sein, was Adam[1]) mit »tractus« bezeichnet. Er sagt nämlich: »*Tractus est totius cantus dispositio et effectus, videlicet figurarum, pausarum, notarum, signorum et ligaturarum etc.*«

Damit will wohl Adam in der Hauptsache das sagen, was wir später bei Lanfranco[b]) unter der Überschrift »*Del numerare i canti in qual quantita vogliono terminare*« finden:

»*Perche ciascun canto misurato e sottoposto alla perfettione intesa ne i canti per lo numero ternario, overo alla imperfettione conosciuta per lo binario, per questo a tre a tre, over a due a due le note del canto misurato vanno numerate.*«

Modo magg. perf. ... »si numera di tre longhe in tre longhe« ... Modo magg. imperf. ... »a due a due. Laonde ciascun di essi canti, che mancasse del suo numero, incompiuto & mal considerato dal componente si estimerebbe.«

Ebenso Modo minore zu 2 oder 3 breves.
Tempo zu 2 oder 3 semibreves.
Prolatione zu 2 oder 3 minimae.

[1]) Adam, musica III, 9.

[a]) Ich komme im letzten Kapitel, S. 113f., noch darauf zurück; auch auf S. 107 ein Beispiel.

[b]) Lanfranco, scintille II, später ebenso bei Aron, Comp. 39.

Ich gestehe, daß die beiden letzten Zeilen mehr gegen als für meine Annahme sprechen. Aber sollen die beiden ersten vom modo maggiore und minore ganz unberücksichtigt bleiben? Oder wollen wir, um den krassesten Fall anzuführen, im modo maggiore perfetto den Takt zu 27 semibreves annehmen?

Auch noch einen anderen Grund kann ich zur Stützung meiner Behauptung anführen.
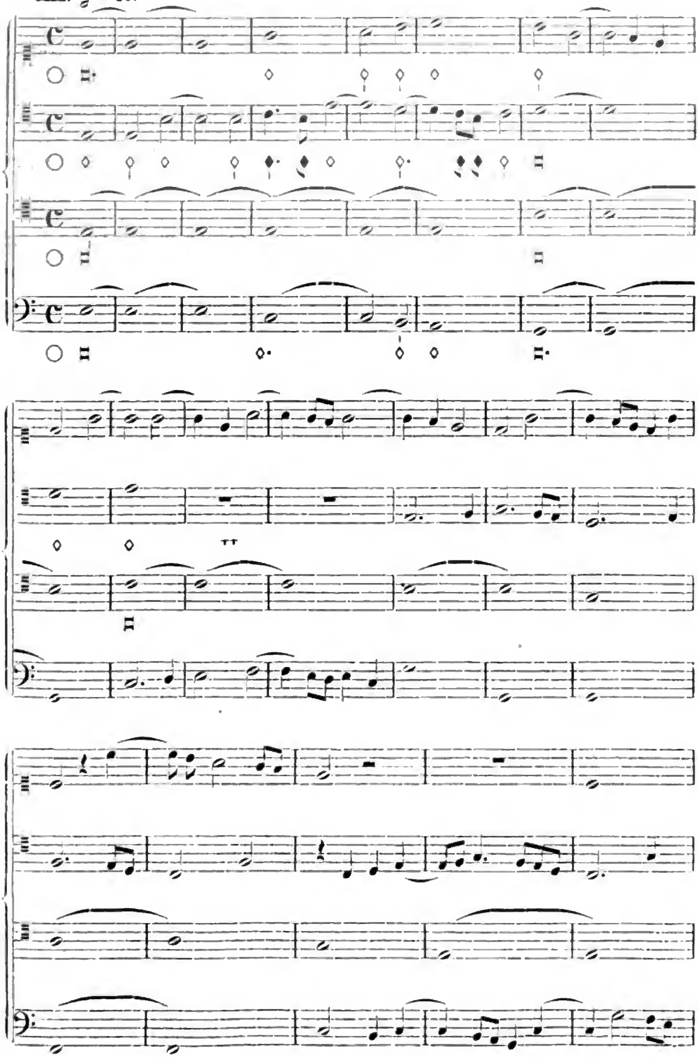
Da ja z. B. der modus minor imperfectus meistens gar nicht bezeichnet wird, so hat man kein Bedenken, wenn etwa in einer Stimme mit dem Vorzeichen O eine longa vorkommt, diese durch zwei Takte zu je drei semibreves auszudrücken. Aber mit welchem Recht? Dann wäre es doch konsequenter, dem modus minor imperfectus die Führung zu überlassen und »*di due a due breve*« die Takte auszuspannen.
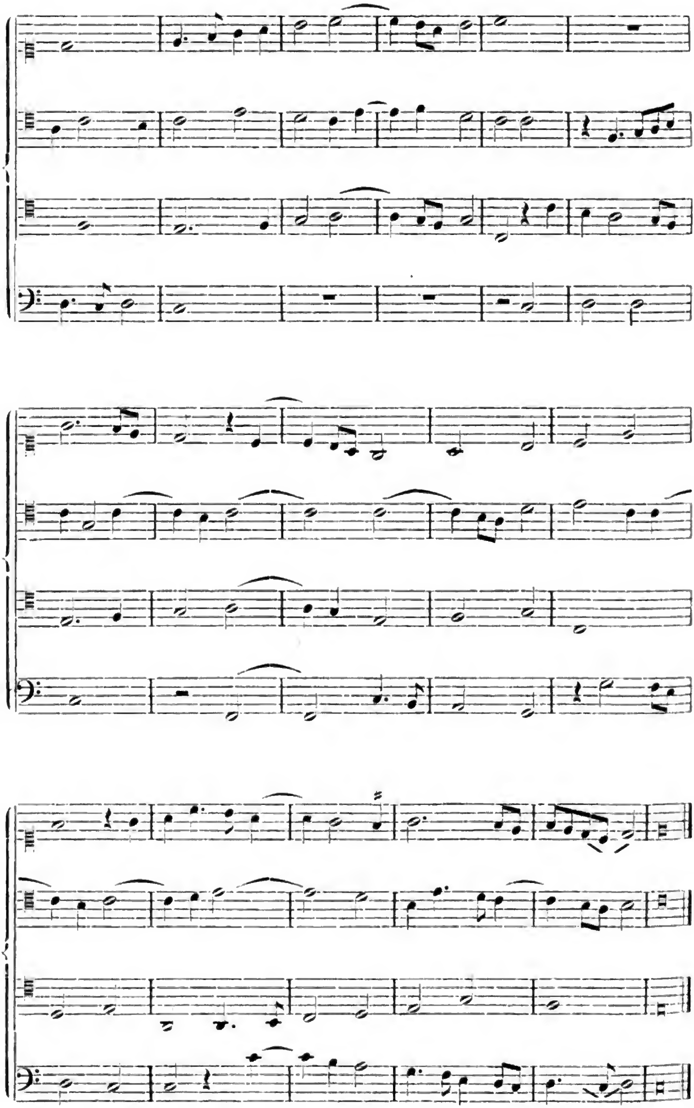
Das scheint mir alles anzudeuten, daß es sich eben wirklich um Periodenbildung handelt, und daß wir nicht verschiedene Takte, sondern eine gerade oder ungerade Anzahl von gleichen Takten als einen Taktkomplex betrachten. Daher muß in guten Kompositionen die Anzahl der Takte stets eine gewisse Summe von perfekten oder imperfekten breves, longae oder maximae ausmachen, je nach der Vorzeichnung, ohne daß ein Rest von Takten bleibt, der zur Ausfüllung einer brevis, longa oder maxima nicht mehr hinreicht.

Ein solches mustergültiges Beispiel möchte ich das Kyrie aus der Messe »Malheur me bat« von Alexander Agricola nennen. Diskant, Alt und Baß singen im reinen tempus perfectum, der Tenor im modus minor imperfectus temporis perfecti, der als imperfekter nicht besonders bezeichnet ist. Demnach würde für Diskant, Alt und Baß eine dreitaktige Periodenbildung ausreichen, während für den Tenor neben der dreitaktigen noch eine sechstaktige gefordert werden muß. Diese Bedingungen erfüllt das Kyrie vollständig, wie sich der Tonsatz überhaupt durch hervorragende Schönheit der Stimmführung auszeichnet und noch heute, vielleicht um einen Ton tiefer transponiert und von zwei Bässen und Tenören vorgetragen, seiner Wirkung sicher sein dürfte. Ich glaube nicht, daß die Oktave im vorletzten Takt ein Schreibfehler ist, würde es aber doch für besser halten, selbst auf die Gefahr einer modernen Zutat hin, statt des *c* im Basse ein *e* zu setzen.

Kyrie ex »Malheur me bat« von A. Agricola.

MM. 𝅗𝅥 = 60.



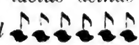


Daß man übrigens schon im 16. Jahrhundert mitunter an derartige Taktzusammenziehungen dachte, wie wir sie heute gewöhnt sind, ist mir keineswegs unbekannt. Zum Belege führe ich Philomates[1]) an:

»*Perfectis tamen in gradibus plerumque notarum profertur tactu numerus ternarius uno.*«

Jedoch kann diese Anschauung unter der Einwirkung des Proportientaktes entstanden sein oder sich auf die diminuierten Grade beziehen, denn gleich darauf lesen wir:

»*Cifra sub orbe iacens quotacunque est, tot iubet uno*
Comprendi notulas tactu eiusdem speciei $\underset{3}{\bigcirc}$.«

[Von demselben Gesichtspunkte aus glaube ich auch die Vorschriften in dem Fundamentbuch Hans Buchner's[2]) ansehen zu dürfen, wenngleich die Tabulaturen ja in mancherlei Dingen von der Gesangsnotation abwichen: »*Signum enim perfectionis, si ab initio positum fueris conspicatus, scito semper tres iungendos esse tactus deinde aliquid spacii relinquendum, hoc modo*  *vel*  *vel*  *etc. Hoc autem signum* ⦶ *perfectionis est. Sin autem signum reperias imperfectionis, hoc nempe* ₵ *duos semper iungito tactus deinde aliquid spacii relinquito* . . .«

Ich glaube, daß die Zeichen ⦶ und ₵, also nur die diminuierten, hier mit Absicht gewählt sind, und daß für die mit ○ und C bezeichneten die semibrevis in ihr Taktrecht eintreten kann. Wenn Paesler[3]) meint, unter »großes Zeitmaß« könne bei Buchner nicht gut ₵ gedacht werden, so kann ich den Grund nicht recht einsehen. Das ist doch gerade die Hauptsache beim ganzen oder großen Takt, daß er die unverminderte semibrevis oder die diminuierte brevis umfaßt. Überhaupt kann ich in Buchner's Taktangaben keine Unklarheiten oder Widersprüche finden. Ich erwähne nur noch, daß der mit ○ oder ⦶ bezeichnete Takt verhältnismäßig selten in den Tabulaturen vorkommt, und daß man seine Anwendung für nicht ganz leicht hielt; wie denn Virdung sagt: »*So du aber weyter fragest / Wie du nun erkennen mogest / was der noten eyn ietliche gelte / Sag ich das man das nit woll erkennen mag on sunderliche gewise ausserlich oder innerliche zaichen / Dar zů gehört auch noch vil das dir note were zu wissen / De musica figurativa das ich alles in das ander buch behalt / das bedarf woll x. capittel de modo / tempore / et prolatione / Und ander mere / Soltt ich dir von den allen hye sagen / Was hett ich dann zů dem gantzen bůch dir und andern harnach für zu schreyben / Darum so ichs nit alles zu disem male in das tractätlin*

1) Philomates, mus. libri quat. II, 7.
2) Viertelj. V, 35.
3) A. a. O., 56.

mag bringen von kurtze wegen / So lass dich zu disem male geniegen / vnd nym die weil keinen gesang für dich zu tabulieren / dann den welcher de tempore imperfecto ist also bezeichnet ₵.« Auch bei Virdung findet sich nur das diminuierte Zeichen, also auch großer Takt, der die semibrevis oder diminuierte brevis umfaßt; ungefähre Dauer zwei Sekunden.]

Der sogenannte gantze tact des Agricola ist bei weitem der wichtigste. Andere Namen für ihn sind »tactus generalis« (Knapp, Koswick, Listenius) oder »tactus maior« (Ornitoparch, Vanneo, Faber). Sein Hauptmerkmal ist, wie schon gesagt, daß er eine semibrevis oder eine diminuierte brevis umfaßte. Nur bei Rhaw wird er tactus minor genannt, im Gegensatz zum tactus maior, der eine »brevem non diminutam« ausmißt. Den Takt, der eine unverminderte brevis umfaßt, nennt auch Listenius[1]. Er sagt von ihm: *»[Tactus] totalis seu integralis, quem alias maiorem vocant, est, cum brevis tactu non diminuto mensuratur pro modo ac temporis ratione«.* Mir kommt diese Definition bedenklich vor, denn wenn man die brevis »tactu non diminuto« mißt, dann wäre sie doch eigentlich diminuiert; oder man müßte einen doppelt langsamen Taktschlag annehmen; oder, und das scheint mir am plausibelsten, die brevis wird mit dem nicht diminuierten Takt (»tactu non diminuto«) gemessen, und, füge ich ergänzend hinzu, beträgt im tempus imperfectum zwei, im tempus perfectum drei solcher nicht diminuierter Takte.

Leider ist jedoch auch diese Auslegung nicht einwandsfrei, denn im letzten Falle wäre der Takt ja nichts anderes, als die zweite von Listenius angeführte Taktart, nämlich der *»tactus generalis, seu vulgaris, quem minorem vocant, est cum semibrevis aut duae minimae sub tactum cadunt integrum«.* Aber was wäre denn auch eigentlich in der Terminologie für ein hervorstechender Unterschied zwischen »tactus integer« und »tactus integralis«?

Wenn das Vorstehende vielleicht zur Erklärung des Listenius ausreicht, so bleibt uns doch noch Rhaw übrig: *»[Tactus] maior est, qui notulam brevem non diminutam unico metitur completque tactu«.* Bleibt also auch nur die Annahme einer zweiten Taktdauer. Aber Rhaw sagt: *»In omnibus signis semibrevis tactu mensuratur integro, augmentatione & proportione demptis«.* Die Annahme eines anderen Taktes ist also auch nicht möglich.

Wir befinden uns hier in einem Dilemma, aus dem es wirklich keinen Ausweg zu geben scheint. Ausgeschlossen ist es ja nicht, daß die Autoren Rhaw und Listenius sich selbst widersprochen oder geirrt haben, ob-

[1] Listenius. mus. mens. X.

gleich man natürlich gut tut, eine solche Annahme so weit wie möglich hinauszuschieben.

Somit scheint mir nur eine Hypothese allenfalls geeignet zu sein, die Sachlage aufzuklären, nämlich die, daß es sich um eine historische Überlieferung handelt, die der Vollständigkeit halber mitgeteilt ist. Denn est steht fest, daß in früheren Zeiten der Takt aus der brevis bestanden hat. Zum Belege zitiere ich Lanfranco[2]): »*Ma perche gli antichi ponerano la misura di un tempo intero cosi nella breve perfetta come nella imperfetta, & anchora nella semibreve secondo la dimostratione de i segni (benche i.piu antichi solo nella breve la tenessero)* . . .«

Das würde dann, da selbst Rhaw hervorhebt, daß die semibrevis immer einen unversehrten Takt gelte, vielleicht zu der Annahme berechtigen, bei Übertragungen, die ausschließlich im modus notiert sein sollten, das doppelt schnelle Tempo anzunehmen, so daß die brevis der semibrevis entspricht. Auffällig ist doch jedenfalls, daß die Zeichen des modus O$_2$ C$_2$ völlig gleich sind den Diminutionszeichen O$_2$ C$_2$!

Dieser Ausweg scheint mir speziell für Listenius zu passen, der seinen »tactus totalis« ja »pro modo ac temporis ratione« angewendet wissen will; das »ac« statt »et« will wohl die innige Verknüpfung des modus mit dem tempus, also ihr gleichzeitiges Auftreten, nicht das des tempus allein, andeuten.

Daß im übrigen Widersprüche bei den Theoretikern vorkommen, will ich durch ein Beispiel aus Knapp[1]) belegen. Knapp unterscheidet nämlich einen »*tactum bifariam . . ., generalem et specialem. Tactum generalem semibrevi notulae, specialem brevi correspondere asserentes*«. Gleich darauf folgt jedoch: »*In omnibus tamen signis semibrevem tactu mensurant integro, quem et specialem dicunt, augmentatione et proportionibus demptis*«. Hier muß wohl allerdings »specialem« verdruckt sein für »generalem«. Knapp kann seine Takte aber nicht auseinanderhalten, wie aus folgenden Sätzen hervorgeht: »*In hoc signo* Ͼ ◇ *valet* 3 ◇ ◇ ◇ *et quaelibet harum tactum integrum (tactus enim integer, quem superius specialem diximus, semper* ⊏⊐ *correspondet notae). In isto signo* Ͼ̸ ◇ *etiam valet* ◇̩ ◇̩ ◇̩, *sed quaelibet harum tactum simplicem, quem superius generalem diximus (correspondet enim iste tactus* ◇ *notae).*« Ganz kurz darauf folgt: »*In his enim signis* [O$_2$ C$_2$ ₵] *praecise altera pars mensurae aufertur et duae semibreves unum faciunt tactum specialem.*« In dem Beispiel, das er darauf gibt (es ist dasselbe, von dem H. Faber, introd. II, ɪᴠ sagt, daß es »ex vetusto codice« sei), rechnet er jedoch: ⊙ ◇ = ₵ ⊏⊐, Ͼ̸ ◇̩ = ₵ ◇, so daß er den

---

1) Knapp, inst. III.

2) Lanfranco, scintille II. Vgl. Kapitel X, S. 98 ff.

»tactus specialis« gleich der diminuierten brevis, den »tactus generalis« aber gleich der diminuierten semibrevis setzt. Hier ist ihm also ein offenbarer Irtum untergelaufen. Wenn er, wie ich annehme, den Generaltakt mit C ◇, den Spezialtakt mit ₵ □ bezeichnen wollte, so würde er völlig übereinstimmen mit Koswick: »*Tactus est duplex, 1) Generalis, quo ◇ mensuratur tactu. . . . 2) Specialis. a) Semiditatis, quo figurarum medietas canitur, vel in quo □ vel ◇ ◇ mensurantur tactu. . . .*« Möglich, daß auch Rhaw etwas Ähnliches gemeint hat[a]).

Der halbe Takt des Agricola, der eine diminuierte semibrevis oder eine minima umfaßt und doppelt so schnell wie der ganze Takt geschlagen wird, scheint sich ursprünglich keines guten Rufs zu erfreuen. Ornitoparch nennt ihn »tactus minor« oder »semitactus«, »*indoctis tamen probatus*«.

Dagegen muß der »tactus minor«[b]) um die Mitte des 16. Jahrhunderts sehr in Aufnahme gekommen sein, denn H. Faber[1]) sagt, er sei »*solus nunc apud cantores regnans*«. Jedoch mißbilligt er ihn und findet, daß der tactus maior »*proprius et verus omnium cantilenarum tactus*« sei, wobei er sich auf das Zeugnis Heyden's beruft. Heyden[2]) ist wohl der erste, der auf die dringende Notwendigkeit eines einheitlichen Taktes (◇) für alle Stimmen aufmerksam macht. Seine Hauptregel ist: »*In omnis generis cantionibus, quod ad veram artem pertinet, non nisi eundem adeoque simplicissimum tactum observandum esse*«. Und an anderer Stelle[3]) sagt er: »*Ab aliis quidem tria tactuum genera traduntur, quae & vulgus cantorum in cantando iam diu recepit. Verum si quis ipsius artis ac proportionis naturam & probatissimorum symphonistarum cantiones rectius perspiciat, utique convincetur, non, nisi unicum tactus genus esse, quod omnis generis probatis cantilenis adaptari & possit & debeat.*« Ein Beispiel, das Heyden zur Bestätigung gibt, steht im Kapitel X, S. 114. Hier ist man wirklich gezwungen, jede einzelne semibrevis als einen ganzen Takt gelten zu lassen bei der Übertragung; warum sollte man es also bei weniger komplizierten Stücken unterlassen?

Die dritte Taktart des Agricola ist der »proporcien-tact«, oder »tactus proportionatus«. Wie das Schema auf Seite 70 zeigt, wird er

---

1) H. Faber, introd. II, v.

2) Heyden, ars can. II, 6.

3) Ebenda I, 5.

a) Auch Coclicus (comp. II) nennt den Takt ₵ □ ◇ ◇ »*per brevem*«!

b) Ich bemerke nebenbei, daß bei Vanneo unter »mensura minor« der gewöhnliche »gantze takt« verstanden wird, während die »mensura maior« sich auf die brevis bezieht »*& vulgo dicitur per medium. Nam in ea brevi duae insunt semibreves, quarum altera manum deprimendo exprimitur, altera cum attolitur.*« Da er gewöhnlich »per medium« genannt wird, so ist anzunehmen, daß ₵ gemeint ist. Vielleicht ein ähnlicher Fall, wie Rhaw!

nicht gleichmäßig, sondern im trochäischen Rhythmus geschlagen. Über seine Mensur oder Messung sagt Agricola:

»*Gleich wie sich die beide Ciffern 3 und 2 in Proportione sesquialtera zu hauff haben / also wird der Proporcien Tact wenn er langsam / gegen dem gantzen / odder gegen dem halben / so er risch geschlagen wird / geachtet und abgemessen / als ein Exempel. Der halbe Tact in diesem zeichen ₵ begreifft solcher ◊ ◊ 2 / aber der Proporcien Tact alzeit der ◊ ◊ ◊ 3. Darümb wird der Proporcien Tact / soviel als eine Minima ◊ langsamer dann die andern beide gefüret / Und dieweil er nach der art der sesquialtera / gegen den andern Tacten geschatzt / und sie anderthalb mal in ihm beschleusst / mag er billich sesquialteratus odder Proportionatus Tactus (wie die Musici schreiben) genant werden. Auch braucht man ihn nicht uberall / sondern allein in Prolatione perfecta / ... / odder in Proportione Tripla / Hemiola / wenn sie alle stymmen zu gleich haben / und so wird alzeit eine semibre. nach der masse / wie sonst eine Minima gesungen / und ein solcher Tact wird alzeit gehalten inn den Melodeyen / auff die volsprüngigen tentze zugericht / ....*«

Agricola gibt also dem Proporcien-Takt eine Länge von drei minimae; daher kann er ihn auch gleichmäßig für die Prolation und Proportionen gebrauchen. Im allgemeinen scheint das aber nicht Usus zu sein. So sagt Ornitoparch, daß der tactus proportionatus »*tres semibreves contra unam, ut in tripla, aut contra duas, ut in sesqualtera*« enthält, also entweder die Dauer eines oder zweier »gantzen takte« hat.

Ganz derselben Ansicht ist auch Vanneo; ebenso kann Heyden keinen längeren Takt annehmen. In der Praxis scheinen die Sänger sich nicht groß darum gekümmert zu haben, ob sie in Prolation oder Proportion zu singen hatten. H. Faber äußert sich darüber folgendermaßen: »*[Tactus] proportionatus, quem et triplum et sesquialterum vocant, est quo utuntur in quibusdam proportionibus et in prolatione perfecta. Atque ut summatim quae mea de hac re sit sententia dicam. Integra signa ad maiorem tactum, diminuta vero ad minorem commode adaptari possunt. Proportionatus autem tactus, mihi videtur omnino alienus esse a Musica, eo quod proportionis naturae non convenit. Praeterea hoc diligenter observes velim, cum plura signa diversa coinciderint, ut singula ad maiorem tactum accomodes, sicuti ex Josquini exemplo* (Kapitel X, S. 118) *liquido apparebit* ...«

Die Bestätigung des tactus maior als Universaltaktes gibt uns noch Coclicus, wie wir wohl annehmen können, in Übereinstimmung mit Josquin: »*Nam olim veteres habebant tres tactus. Primum prolationis sive triplae* ⊂ ◊ ◊ | O_3 ⌑ ◊, *tres semibreves vel minimas pro tactu.*

Secundum binarii per brevem ₵ ⊏ ◇ ◇, *tertium semibrevis* C ◇ ◇ ◇, *qui nunc est communis tactus in omnibus signis, sive una pars habeat ad medium* [Josquin'sche Ausdrucksweise!] ₵ Ↄ $\frac{2}{1}$, *altera vero prolationem* ⊙ Ͼ *aut tempus* ○ C, *sive modum* O_2 C_2, *vel triplam* O_3 C_3 $₵_3$ . . .«

Für die Übertragung können wir aus der Zugrundelegung des gemeinsamen Taktes für die Anwendung des Proportientaktes entnehmen, daß in ihm das Tempo schneller ist, da drei minimae in derselben Zeit gesungen werden, wie vorher zwei. Wenn also zuvor das Tempo M.M. 𝅗𝅥 = 60 gewesen ist, so können wir im Proportientakt ungefähr M.M. 𝅗𝅥 = 92 annehmen.

Der Unterschied zwischen dem Proportientakt des Agricola und dem von Heyden für die tripla und hemiola angewendeten Takte ist also der, daß der Takt Agricola's um die Hälfte länger ist als der Heyden's, und daß Agricola die perfekte Prolation gleichfalls im Proportientakt singt. Bei Agricola gilt er daher eine perfekte semibrevis, bei Heyden eine imperfekte. Als einziges Resultat dieses Unterschiedes ergibt sich der oben mitgeteilte Unterschied im Zeitmaß.

Der Ausdruck »tactus proportionatus« scheint mitunter beanstandet zu sein. So definiert Listenius seine dritte Taktart folgendermaßen: »*Specialis (quem proportionatum, nescio qua de causa vocant) est, cum alia nota a semibrevi ad tactum profertur, veluti cum brevis in signo semiditatis, aut minima in augmentationis aut brevis seu tres semibreves in signo triplae proportionis tactu comprehenduntur uno.*«

Daß Listenius die semiditas und tripla unter denselben Takt rechnet, berührt anfangs wohl sonderbar, heißt aber schließlich doch auch nichts weiter, als daß eben überall die Taktdauer der imperfekten semibrevis zugrunde liegt.

Ein Unterschied zwischen Takt und Mensur ist in vielen Fällen nicht zu konstatieren. Wird er gemacht, so bedeutet tactus den zweiteiligen Takt der semibrevis, und mensura entspricht dem eingangs erwähnten tractus. So stellt Heyden[1] eine sechsfache Mensur auf:

Prolatio, tempus, modus, proportio, augmentatio, diminutio.

Coclicus sagt über die Mensur:

»*De mensura autem varii varia dixere, aliqui asseruerunt esse triplicem, alii quadruplicem, aut sextuplicem. Ego vero cum Josquino & suis sectatoribus consentio esse septuplicem, sine qua omnis compositio est viciosa & inutilis. Prima dicitur prolationis* ⊙ Ͼ *& in semibreves agit* ◇ ◇ ◇, *secunda est tempus* ○ C *quod agit per breves* ⊏ ⊏ ⊏. *Tertia*

[1] Heyden, ars can. II, 1.

vero *modus* O_2 C_2 *per longas agens* ⊟ ⊟ ⊟. *Quarta est numerus binarius* ₵ *sive secundum Josquinum ad medium* Ↄ $\frac{2}{1}$ C_2, *& in duas semibreves agit* ◇ ◇. *Quinta est tripla & sesquialtera aut hemiola temporis & prolationis, ac in tres semibreves vel minimas agit* ◇ ◇ ◇ ♦ ♦ ♦. *Sexta est augmentationis, septima diminutionis, quae in omnes pariter ius agendi (. . .) habent, iuxta numerum suum signi designati.«*

Wie der Takt bei der Diminution und Augmentation gehandhabt wird, ist im folgenden Kapitel behandelt.

Kapitel IX.

Über Diminution und Augmentation.

Unter Diminution und Augmentation versteht man die Verkleinerung oder Vergrößerung des Wertes der Noten oder des Taktes; die Veränderung des Taktes findet allerdings nur bei der Diminution statt, deren Anwendung überhaupt bei weitem häufiger als die der Augmentation ist.

Für die Diminution der Noten gibt Gafur[1]) zwei Wege an:

1) »*Canonice consideratur diminutio, quum figurarum quantitates declinant et variantur in mensura secundum canonis ac regulae inscriptam sententiam. Puta hac descriptione: Maxima sit longa, longa brevis et huiusmodi. Tunc maxima ipsa ponitur pro longa, longa pro brevi, brevis pro semibrevi, semibrevis pro minima. Atque item hoc modo diminutio a contrario sensu plerumque accipi solet, hoc scilicet canone: Brevis sit maxima, semibrevis longa, minima brevis, sicque diversimode, quod arbitrariae musicorum dispositioni conceditur; qua re improprie sumpta est huiusmodi diminutio, cum potius augmenti quam diminutionis producat effectum. Hinc huiusmodi diminutionem dicimus variationem mensurabilis quantitatis secundum primariam notularum institutionem. Vel sic diminutio est propriae ac primariae quantitatis secundum notulae formam variatio.*«

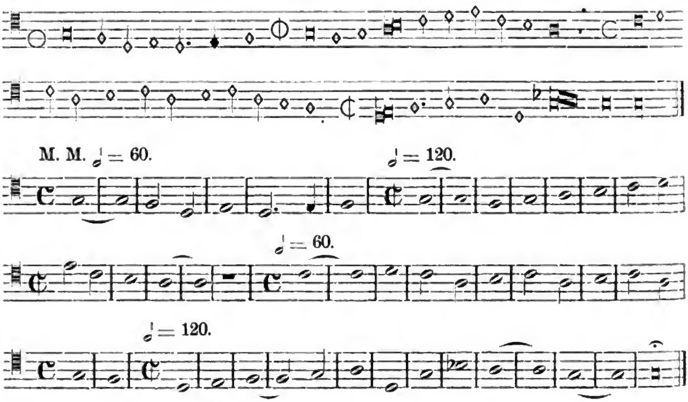
2) »*Proportionabiliter*«, wovon das nächste Kapitel handelt.

Die dritte Diminuierungsart bezieht sich auf die Mensur. Gafur sagt:

3) »*Virgulariter disposita diminutio est, quae in hac mensurabili figurarum descriptione per virgulam signum temporis scindentem declaratur; haec propriae temporali competit mensurae, non ipsis figuris, namque tali signo ipsa minuitur mensura, non notularum numerus. Brevis enim temporis perfecti sive diminute sive integre deducatur, tres semper continet semibreves integra perfectione servata. Eodem quoque*
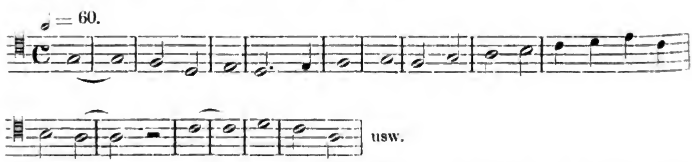
1) Gafur, mus. pract. II, 14.

modo duas semper semibreves possidere pernoscitur brevis temporis imperfecti, etam ipsi diminutioni subiecta, quod praesenti notatur exemplo«.



So scheint die Übertragung nach Gafur's Anweisungen richtig zu sein. »*Verum*«, fährt er fort, »*cum dupla proportio caeteris et divisione et pronuntiatione sit proportionibus notior atque facilima, mensurae huiusmodi virgulariter considerata diminutio, in duplo velocior, duplae scilicet aequipolens proportioni, solet a cantoribus frequentius observari.*«

Damit will wohl Gafur andeuten, daß man meistens die Diminuierung der Mensur auf die Noten überträgt, und diese unter Beibehaltung desselben Taktes um die Hälfte verkürzt, so daß das vorige Beispiel auch so übertragen werden kann:



Es gilt also die brevis in ₵ einen Takt. Das Zeichen ₵ selbst nennt man »signum semiditatis«, diese Diminuierung also selbst »semiditas«. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts unterscheidet man nämlich zwischen der »diminutio« und »semiditas«. Die erstere gilt nur für das perfekte tempus, die zweite nur für das imperfekte. Neben der Bezeichnung der semiditas durch ₵ findet man sie allgemein durch O_2 C_2 angegeben, was der von Gafur getadelten Proportionsbezeichnung entspricht. »*Recte*

igitur **Erasmus Lapicida** *in omnibus istis signis numerum numero supponit hoc modo* $O\frac{2}{1}$, $C\frac{2}{1}$«, versichert **Ornitoparch**[1]). Der Unterschied zwischen ₵ und C2, den **Ornitoparch** noch angibt, daß nämlich in diesen Zeichen die »*medietas mensurae prescinditur, per virgulam proprie, per numerum autem, in quantum vim habeat proportionis duplae*«, ist, wie wir sahen, schon von **Gafur** aufgegeben. Auch **Adam von Fulda**[2]) führt nur an:

»₵ O2 C2 *tactus brevis* ⌑«,

oder wie **Agricola**[3]) sagt: »*Darümb sol alzeit inn eim solchen zeichen / mit der virgel durchstrichen / odder mit dieser Ciffer 2 zu hauff gesatzt / eine Brevis odder zwo Semibreves auff den gantzen / und ein Semibre. auff den halben Tact gesungen werden*«.

Später setzt er dann hinzu: »*Darümb wird alhie auch nicht der gesang / sondern allein der Tact inn der helffte geringert*«.

In seiner Tabelle verkleinert **Agricola** aber doch lieber die Noten, so daß er die brevis in ⏀ O2 C2 ₵ Ɔ[a]) einen Takt gelten läßt.

Die Diminution, gegenüber der semiditas, behandelt das perfekte tempus. Während **Gafur** zwischen beiden Diminuierungen keinen Unterschied macht, definiert **Quercu**: »⏀ *Diminutio in tempore perfecto* . . . , *ibi enim solum modo tercia notarum pars aufertur. Vult enim cantum in tali signo modicum velocius tangi debere quam in illo* O. *Sunt enim unum & idem in esse et valore*«. Ähnlich, nur mit Bezug auf die Mensur, sagt **Knapp**: »*Sed in signis diminutionis tertia mensurae pars, non notularum numerus, in signis vero semiditatis altera pars adimitur . . . Hinc datur intelligi diminutionem non posse fieri praeterquam in numero ternario . . .*« **Koswick**[4]) scheint nicht recht zu wissen, ob er's mit den Neuen oder Alten halten soll, und sagt, daß in ⊙ »*certa pars mensurae aufertur*«.

Von **Ornitoparch**[5]) an sind die Bestimmungen feststehend. »*Diminutio ut veteres sensere, est tertiae partis ab ipsa mensura abstractio. Sed recentiorum laudabilior est opinio ac verior, qui diminutionem a semiditate non discernant, ut J. Tinctoris . . . Gafur . . .*« Der einzige Unterschied ist der, daß die diminutio im perfekten die semiditas im imperfekten tempus steht[b]). Daher:

1) **Ornitoparch**, mus. act. II. 8.
2) **Adam**, mus. III, 7.
3) **Agricola**, mus. fig. VI.
4) **Koswick**, Comp. V.
5) **Ornitoparch**, mus. act. II. 8.
a) Ɔ gilt als Zeichen der proportio dupla; vgl. das nächste Kapitel.
b) Daß **Ornitoparch** die Diminution lieber sincopatio nennen möchte, ist schon Kapitel V, S. 34 mitgeteilt.

Ȼ duplum von C
Φ duplum von O.

In der Werttabelle des **Agricola** ist infolgedessen Φ𝅜 mit $1\frac{1}{2}$ Takten Dauer angegeben, wie auch aus meiner Übertragung auf S. 82 hervorgeht. Auch hier wäre man genötigt, einen neuen Takt ($\frac{3}{2}$) einzuführen, wenn man C𝅜 und O𝅜 als Takte in unserm Sinne übertrüge. Für die diminuierte brevis gibt **Lanfranco** genaue Vorschriften: »*Doppia consideratione va nel numerare i canti sottoposti al segno del tempo perfetto traversato, percioche a tre a tre si numera, & anchora a due a due per la misura, che è nella due semibrevi. Per tanto di due in due brevi perfette si numera, & anchora di tre in tre semibrevi, per chi vuole, ma talmente, che la terminatione numerale delle semibrevi finisca nel numero senario, altramente la misura proposta di breve mancherebbe.*« Daher sehe ich nicht die Notwendigkeit ein Φ 𝅜 ◇· ◇ 𝅜 zu übertragen als $\frac{3}{2}$ , sondern halte es für richtiger, so zu übertragen Ȼ , allenfalls noch so $\frac{6}{2}$ . Bei Tonsätzen mit verschiedener Vorzeichnung der einzelnen Stimmen bleibt so wie so nichts weiter übrig, als im Ȼ-Takt zu übertragen. Ich glaube daher nicht, daß man die Tabulaturvorschriften[2] auch für die Gesangsnotation geltend machen kann.

Neben der Diminution wird noch die »duplex diminutio« oder »diminutionis diminutio« erwähnt, deren Zeichen Φ2 Ȼ2 Φ Φ sind und anzeigen, daß vier semibreves auf einen Takt fallen. Sie entspricht also völlig der proportio quadrupla, und wir brauchen hier nicht näher darauf einzugehen. Überhaupt sind ja Diminution und Augmentation im Grunde dasselbe wie die Proportionen, so daß man zu Beginn des nächsten Kapitels wohl einige Wiederholungen finden wird.

Die **Augmentation** wird, wie erinnerlich, von **Gafur** nur »canonice« bezeichnet und entgegengesetzte Diminution genannt. Schon bei **Knapp** finden wir aber die Hauptzeichen, nämlich ⊙ oder C· in **einer** Stimme, wo dann die minima einen Takt gilt, oder »*paucitas notarum* **cum** *signo repetitionis circa unam cantilenae partem*«. Das »cum« muß ein Versehen sein, da es gerade das »**sine** signo repetitionis« ist, worauf es ankommt, wie denn auch von **Koswick**, **Rhaw** und **Agricola** besonders betont wird. Ebenso wie ⊙ und C· in **einer** Stimme die Augmentation anzeigen, so benutzt **Agricola**[1]) auch die innerlichen Zeichen der Prolation in **einer** Stimme zur Bezeichnung der Augmentation.

Daß die Pausen ebenso wie die Noten diminuiert und augmentiert werden, ist selbstverständlich. Die Augmentation entspricht also vollständig den Proportionen »minoris inaequalitatis.«

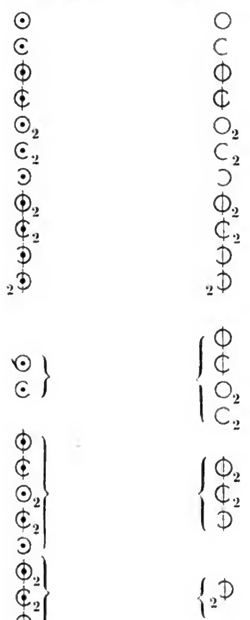
---

1) **Agricola**, mus. fig. VII.
2) Vgl. Kapitel VIII, S. 75.

Die maxima darf nach Ornitoparch[1]) nicht augmentiert werden, »*quia maiorem se, cuius valorem assumat, non habet. Errant igitur qui in maxima sub tali ⊙3 signo posita, 81 tactus concludunt, quoniam nec ultra 27 tactus maxima excrescit, nec maiorem se (quia maximum est, quo nihil existit maius) admittit. Insuper cum, ut in natura, ita et in arte frustra positum sit nihil, frustra maxima augmentaretur, quoniam in nullo unquam cantu tantus status, ut 81 tactus in unisono canantur, reperitur.*« Auch will Ornitoparch die Augmentation möglichst nur im Tenor angewendet wissen.

Mitunter kann die Augmentation durch passende Gegenüberstellung der Zeichen mehr als das Dreifache, was das Normale ist, nämlich das Sechsfache betragen, wie Zanger[2]) zeigt:

Haec signa prolationis opposita — *his signis temporum*



Omnes notas & pausas perfectas triplicant, imperfectas duplicant, alteratas quadruplicant.

Omnes notas & pausas perfectas sexduplicant, imperfectas quadruplicant, alteratas octuplicant.

[1]) Ornitoparch, mus. act. II, 7.
[2]) Zanger, mus. pract. VI.
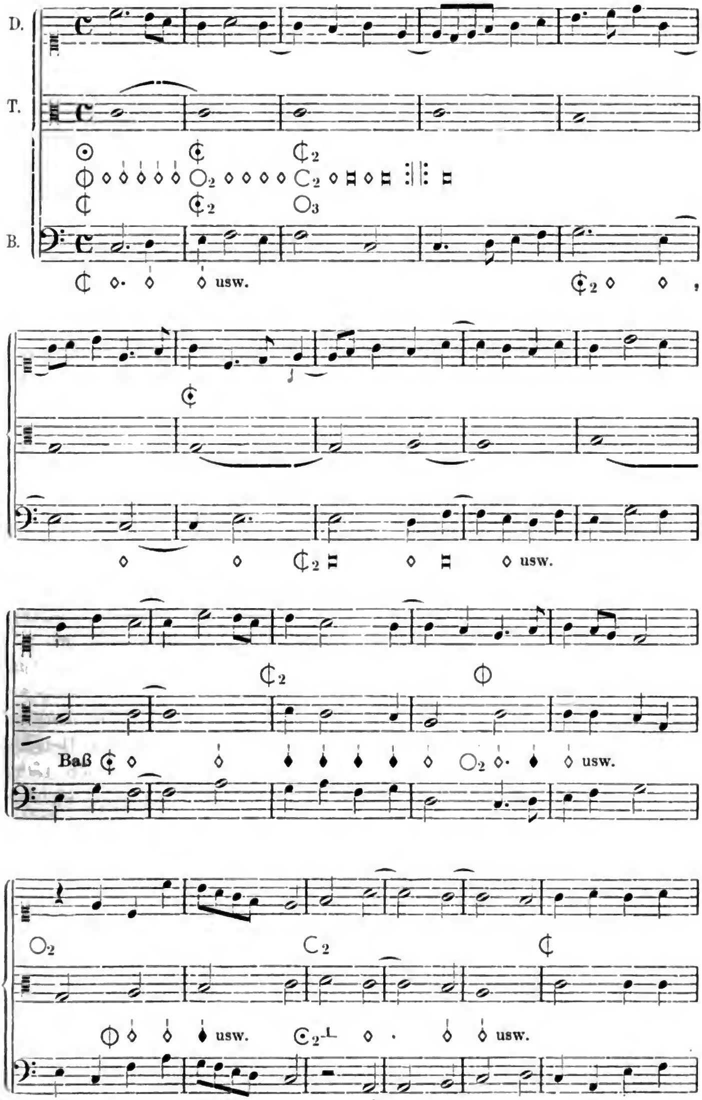
Welchen Wert die Noten unter den einzelnen Formen der Diminution und Augmentation annehmen, notiert **Aron**[1]) in folgender Tabelle:
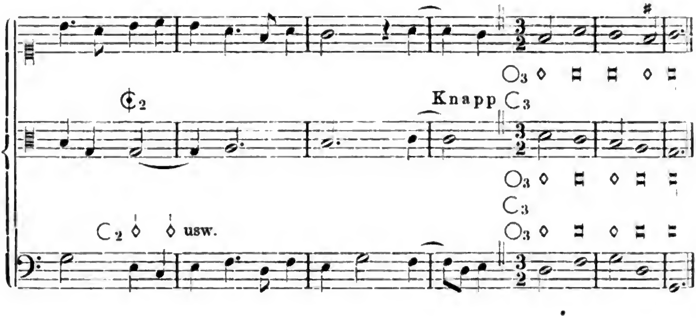
⊙ : Ͼ , *son simili ne la battuta.*
⊙ : ○ , *Questo ⊙ fara ogni sua minima equale in quantita di una semibreve di questo ○.*
⊙ : C , *e simile a quello di sopra.*
⊙ : ₵ , *harai ne battuta de la breve di questo ₵ una sol minima del precedente.*
⊙ : ○$_2$, *fara il simile di quel di sopra, ma solamente avertirai in questo segno ○$_2$, che le longhe son perfette e le brevi imperfette.*
Ͼ : ○ o. C , *ogni minima di questo Ͼ sara in quantita di una semibreve degli dui sequenti ○C.*
Ͼ : ₵ o. ○$_2$, *ciascune minima del primo in quantita di una breve del secondo ₵ o. ○$_2$.*
○ : C , *simili ne la battuta.*
○ : ₵ , *○ hara ogni sua semibreve ne la battuta di due semibrevi di questo ₵.*
○ : ⌽$_2$, *saranno le semibrevi del primo in quantita & battuta di quatro semibrevi di sequente ⌽$_2$.*
₵ : ⌽$_2$, *due semibr. di questo ⌽$_2$ vanno ne la battuta di una di questo C.*
○ : ₵ , *una semibr. di questo ○ in quantita & spatia di una breve di questo ₵.*
○ : ₵$_2$, *ogni longa in questo ₵$_2$ sara in quantita di una semibr. di questo ○.*
C : ₵ , *ogni breve in questo ₵ passera in quantita di una semibr. di questo C.*
₵$_2$: C , *fara ogni sua semibr. in quantita di una longa del precedente.*
₵ : ₵$_2$, *fara di ogni sua breve una battuta, laquale passera in quantita di due brevi di questo ₵$_2$.*
⌽$_2$: ₵$_2$, *son simili in misura.*
Ↄ : ₵ , *ogni sua nota resta diminuta de la sua mezza parte.*

Es soll noch zur Veranschaulichung der Diminutionen das schon Kapitel VIII, S. 77 erwähnte Beispiel »ex vetusto codice« folgen, das zwar nach den Regeln der Komposition nicht gut ist, da der tractus nicht beachtet ist und ein halber Takt übrigbleibt, das aber vorzüglich geeignet ist, die Wirkung der Diminutions- und Augmentationszeichen zu zeigen. Der Tenor wird dreimal wiederholt, und so die neun Zeichen der Reihe nach durchgesungen.

---

[1]) **Aron**, Tosc. XXXVIII.


D.
T.
B.
usw.
usw.
usw.
Baß
usw.
usw.
usw.



Kapitel X.

Über die Proportionen.

Die Lehre von den Proportionen nimmt bei den Theoretikern einen verhältnismäßig großen Raum ein. Gafur widmet ihr z. B. das ganze vierte Buch seiner »Musica practica«, Agricola hat ein besonderes Büchlein »De Proporcionibus« geschrieben, Spataro's ganzer tractato handelt von der proportio sesqualtera, und auch sonst findet man in den Traktaten ziemlich umfangreiche Abhandlungen über dies Thema. Die Proportionen werden von Gafur[1] folgendermaßen definiert: . . . »*Inde duplicem proponimus musicae proportionis effectum, primum in sonorum dispositione per consona intervalla (quod theoretici est), alterum in ipsorum temporale quantitate sonorum per notularum numeros, quod activae seu practicae ascribitur considerationi*«. Die zweite für uns hier allein in Betracht kommende Art von Proportionen ist also im Grunde genommen nichts weiter, als eine bestimmte Art von Diminution oder Augmentation meistens nur einer Stimme, die bezweckt, daß eine gewisse Anzahl z. B. von semibreves in einer Stimme gegen eine gewisse andere Anzahl von semibreves in einer andern Stimme derartig gesetzt wird, daß sie zusammen anfangen und aufhören. Um dies möglich zu machen, müssen eben in einer Stimme die Notenwerte entsprechend verlängert oder verkürzt werden.

Die Proportionen selbst zerfallen in zwei Hauptarten, in die proportiones maioris inaequalitatis und proportiones minoris inaequalitatis, von denen jede wieder in fünf Unterabteilungen zerfällt:

[1] Gafur. mus. pract. IV, 1.
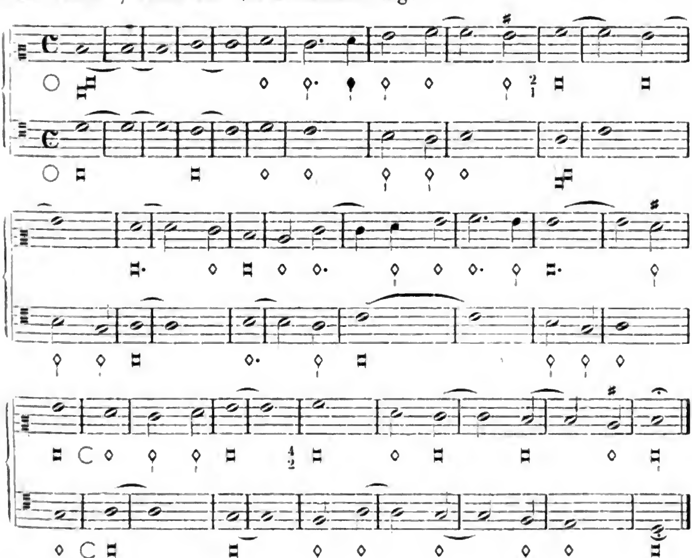
1) proportio multiplex 6 : 2, 4 : 1
2) proportio epimoria oder superparticularis 3 : 2, 4 : 3
3) proportio superpartiens 5 : 3, 7 : 4
4) proportio multiplex-superparticularis 5 : 2, 7 : 3
5) propotio multiplex-superpartiens 8 : 3, 11 : 4.

Die proportiones minoris inaequalitatis zerfallen natürlich dementsprechend in:

1) proportio submultiplex 2 : 6, 1 : 4 usw., usw.

Bei der proportio maioris inaequalitatis wird die größere Notenanzahl an Wert der kleineren gleich gemacht, bei der proportio minoris inaequalitatis die kleinere der größeren[1]).

Wir gehen zu der näheren Betrachtung der einzelnen Proportionsarten über, und zwar zuerst zu dem genus multiplex mit seinen verschiedenen Arten: »proportio dupla, tripla, quadrupla« usw. Die proportio dupla wird bezeichnet durch $\frac{2}{1}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{3}$ usw., je nach der Anzahl der zu vergleichenden Noten. Die Proportion bleibt so lange wirksam, bis eine neue Taktvorzeichnung folgt oder die ihr entgegengesetzte Proportion, wodurch die ursprüngliche Taktvorzeichnung wieder in Kraft tritt. Ein Beispiel aus dem Gafur[2]) diene zur Veranschaulichung:



[1]) Gafur, mus. pract. IV, 2.
[2]) Gafur, mus. pract. IV, 3.

Da, wie schon gesagt, die proportio dupla nichts weiter ist, als eine Diminution des Notenwertes um die Hälfte, so kann sie auch einfach durch C_2, was gleichbedeutend mit ₵ ist, bezeichnet werden, wiewohl Gafur diese Art der Bezeichnung nicht für gut hält, sondern sie nur auf alle Stimmen eines Gesangs angewendet wissen will, um anzuzeigen, daß das ganze Stück doppelt so schnell geht, als es ursprünglich notiert ist. Die Bezeichnung der Proportionen durch eine einfache Zahl findet sich denn auch verhältnismäßig selten. Malcior von Worms[1]) bezeichnet dupla, tripla und quadrupla durch 2, 3, 4, ebenso Felsztyn[a]), der sogar die prop. sesqualtera mit 2 bezeichnet.

Neben diesen Bezeichnungen wird auch oft der Kanon benutzt: »*Decrescit in duplo, triplo*« usw., »*longa sit brevis*« usw., auch kompliziertere Bezeichnungen, wie sie z. B. Bartolomeus Ramos[2]) anführt. Ornitoparch[3]) mißbilligt die kanonische Bezeichnung, während sie Agricola[4]) durchgehends anwendet. Rhaw[5]) nennt merkwürdigerweise die Bezeichnung der proportio dupla durch ₵ »canonice«, und benutzt ebenso wie Gafur die Ziffer 2 allein nur, um in allen Stimmen das doppelt schnelle Zeitmaß anzuzeigen. Dagegen scheint er mir der erste zu sein, der ein neues Zeichen für die proportio dupla einführt:

»*Quidam vero signis transversis duplam disponi volunt ut* ↃC Ↄ̸₵«, wobei man wohl allerdings annehmen muß, daß Ↄ̸₵ eigentlich die proportio quadrupla anzeigt, wenigstens wenn die übrigen Stimmen des Gesangs nicht in ₵ geschrieben sind. Ist dies aber der Fall, so ist ↃC zu ₵ natürlich die proportio dupla, wobei aber zu beachten ist, daß C seinerseits gegenüber dem Normaltakt C auch wieder proportio dupla ist. Die Bezeichnung von Rhaw übernimmt später Listenius[6]), der seinerseits wieder zur Bezeichnung der proportio subdupla die »*circuli inversi*« hinzufügt C Ↄ ₵ Ↄ̸, mit dem Vermerk, »*quibus utimur plerumque ad determinandam proportionem*«, also zur Vernichtung der eingangs mit

[1]) Wollick, op. aureum II.

[2]) Ramos, mus. pract. III, IV.

[3]) Ornitoparch, mus. act. II. 13. Über Ornitoparch's Ansicht von der Umkehrung der Noten siehe Kapitel I. S. 11, Anm. [a]).

[4]) Agricola, mus. fig. XII.

[5]) Rhaw, ench. II, 11.
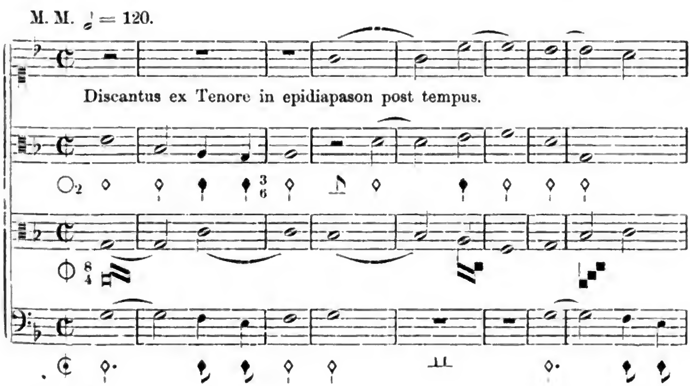
[6]) Listenius, mus. mens. XII.

[a]) Felsztyn, op. mus. mens. VI.
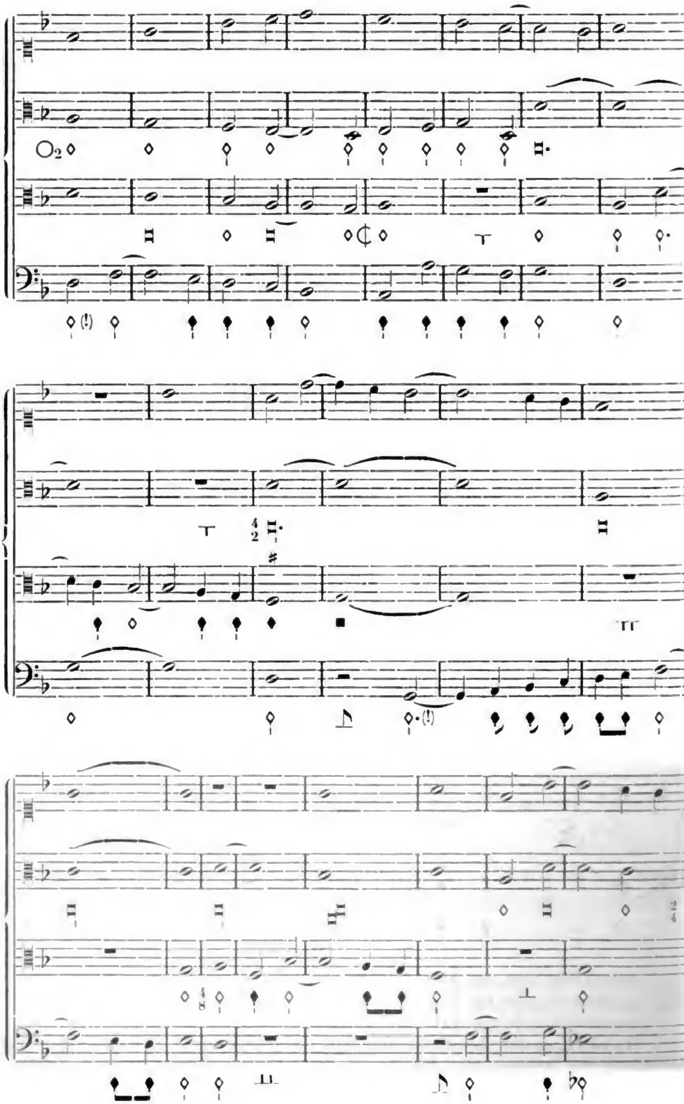
Felsztyn sagt aber ausdrücklich, daß die 2 zur Bezeichnung der prop. dupla in allen imperfekten Graden angewendet werden darf, aber nicht in den perfekten, weil sie dort die »dimidietas« anzeigt: »*Potest autem signum duplae cadere super omne signum praeter prolationem perfectam et semper diminuit medietatem more cuilibet notae. Si autem additur dupla signis perfectis, tollit a notis perfectionem et inducit dimidietatem.*«

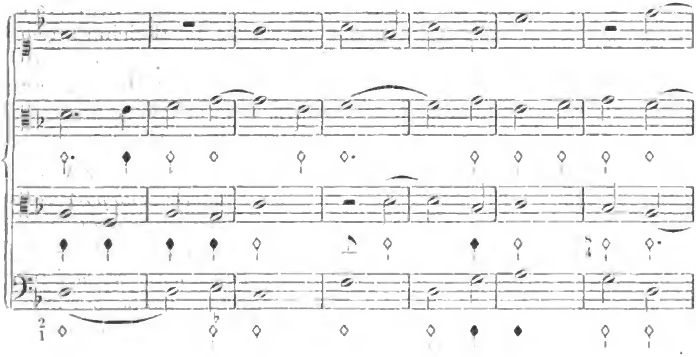
Ɔ C oder Ↄ⃒ C⃒ angezeigten proportio dupla. Agricola¹) begnügt sich neben der Bezeichnung durch Zahlen $\frac{2}{1}$ $\frac{4}{2}$ und Kanon mit dem umgedrehten Halbkreis Ɔ Ↄ⃒, und zeigt damit deutlich genug, daß er zwischen der Diminution und Proportion keinen Unterschied macht⁴). Zur Veranschaulichung der proportio dupla im mehrstimmigen Satz folgt ein Beispiel aus Agricola²), dessen Stimmen sämtlich diminuiert sind, so daß »*der gesang wil inn den durchzogen zeichen* [und, wie nachher folgt, auch in den mit 2 bezeichneten] *etwas und fast inn der helffte rischer / denn inn den undurchzogen gesungen werden / (Darümb wird also die helfft des schlags / wie itzund der brauch ist / und nicht wie die alten sagen / das dritteil / welches schwer ist / durch die virgel weggenomen*«³) natürlich nur bei Φ).
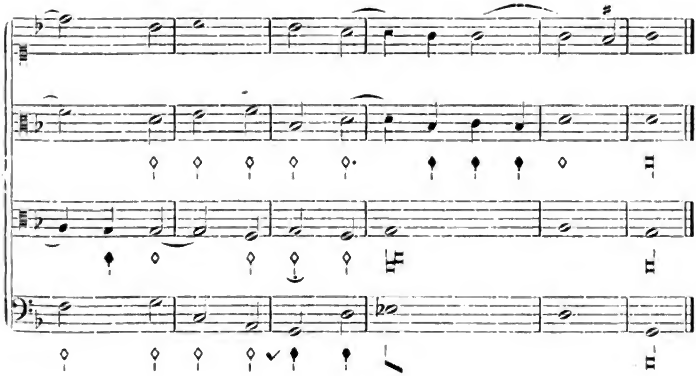
Die diminuierte semibrevis ist als Takteinheit angenommen, da die Prolation in allen Stimmen imperfekt ist, mithin für die semibrevis das gemeinsame Maß zwei minimae sind. Der Prolationspunkt im Baß augmentiert, wie früher gesagt, die Stimme, so daß die minima ☉ ◇ gleich der nicht diminuierten C ◇ ist. Da nun noch der Diminutionsstrich hinzukommt, so ist ₵⊙ ◇ gleich ₵ ◇. Im übrigen findet im Baß natürlich infolge des Prolationspunktes Alteration, Imperfektion und Vermeidung der Alteration durch Schwärzung statt (in der prolatio subdupla $\frac{2}{1}$ zum Schluß).



[1] Agricola, mus. fig. XII.
[2] Agricola, mus. fig. XII.
[3] Agricola, mus. fig. VIII.
[4] Heyden spricht des direkt aus, daß die Proportionen eigentlich unter die Diminution und Augmentation fallen und gibt für die prop. dupla folgende Zeichen: $\frac{2}{1}$ usw., Φ ₵, O₂ C₂, Ɔ.







Die Imperfektion und Alteration wird aber nicht nur in der prop. dupla beibehalten, sondern in allen Proportionen, die im ungeraden Takt vorkommen, wie von vielen Theoretikern bezeugt wird; im graden Takt selbstverständlich nicht.

Eine andere Art zur Bezeichnung der proportio dupla durch Schwärzung der Noten in einer Stimme ist schon im Kapitel von der Imperfektion, S. 49 f., erwähnt worden.

Welche Arten von Noten durch die Proportionen miteinander verglichen werden sollen, ob semibreves, minimae oder andere, darüber herrscht keine einheitliche Meinung. Gafur scheint nur die semibreves

in Betracht zu ziehen, während Adam von Fulda[1] und Malcior von Worms fordern, daß nur minimae zueinander in Beziehung gestellt werden sollen. Für die Entzifferung ist es gleichgültig, welcher Ansicht man sich anschließen will, wenn man nur beachtet, daß die verglichenen Noten an Wert absolut gleich sind, und man nicht etwa die semibrevis von ⊙ mit der semibrevis von ○ in Verbindung bringt[2].

Den besten Aufschluß in dieser Angelegenheit scheint mir V. Lusitano zu geben: »*E anchora da notar, che 'l numero sottoposto sempre debbe esser dechiaratione de le figure che son passate in una battuta, cioè, o di quella che fà tutta la battuta, o delle due, o delle 4. Essempio* ○ C, *in questo circolo o semicircolo se si porranno questi numeri cioè* $\frac{3}{1}$. *vol dire, che andava una semibreve in una battuta, vadino tre, & chiamarassi tripla, ma se vorremo far sesquialtera, faremo cosi, cioè* $\frac{3}{2}$ *che dinota, che dove andavano due minime in una battuta vadino allhora 3: & non saranno semibrevi, perché non possono essere, perciò che il numero di dua qui vi, dichiaro le due minime ch' erano passate in una battuta & fatta la comparatione del tre a dua, risponderà con tre minime & non semibrevi, ma se vorremo che questa sesquialtera si segni con altri numeri faremo cosi* $\frac{6}{4}$ *che vuol dire, che dove andavano quattro semiminime in una battuta vadano hora sei, ch' è tanto, quanto tre minime. Ma se da poi del circolo o semicircolo con virgole faremo questa comparatione de* $\frac{3}{1}$, *passaranno tre brevi in una battuta, e se metteremo* $\frac{3}{2}$ *passaranno tre semibrevi in una battuta & se metteremo* $\frac{6}{4}$ *passaranno in una battuta sei minime; questo rispetto si debbe havere quando faciamo alcuna proportione, cioè de le figure passate in una battuta, perché altrimenti non è alcuno, che d' improviso l' intenda; nota che se mettemo 6 figure in una battuta forzatamente havemo à dimostrare ch' è il numero di 6 di sopra & allhora non si muta la battuta per la equalita del numero scilicet in partes equales.*«
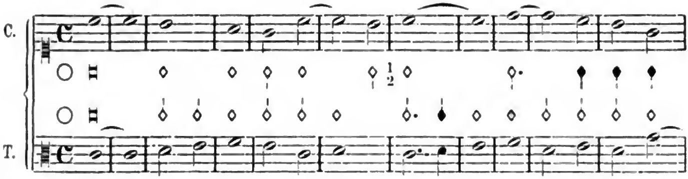
Die Anwendung der proportio subdupla bedarf keiner weiteren Erklärung, da sie nur eine Augmentation um das Doppelte ist, und alles für die proportio dupla Gesagte auch für die proportio subdupla zutrifft. Der Vollständigkeit wegen soll der Anfang eines Beispiels aus Gafur (mus. pract. IV, 4) hier eingerückt werden.
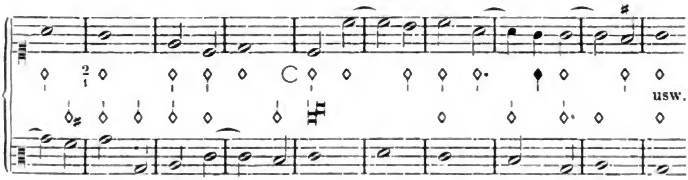
---

[1]) Adam von Fulda, musica IV, 8.

[2]) So z. B. Rhaw, ench. II. 11:
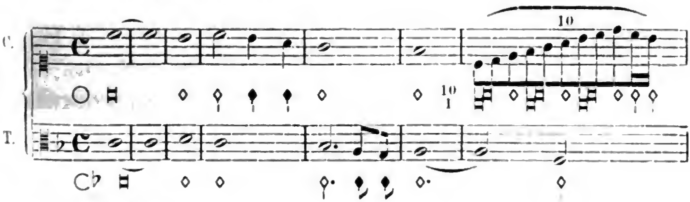
»*Proporcia debet fieri in eodem signo hoc est debet ordinari per figuras nomine et quantitate consimiles, puta semibrevis minoris prolationis debet proporcionari per semibreves minoris prolationis. Sic etiam in caeteris.*«
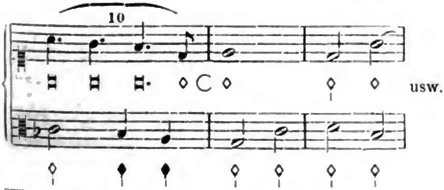




Ebenso wie die proportio dupla wendet **Gafur** die übrigen multiplen und submultiplen Proportionen an, und zwar der Reihe nach bis zur proportio decupla, mit der Bemerkung, daß die Anzahl der multiplen Proportionen natürlich unbegrenzt sei, also noch weitergeführt werden könne. **Gafur** gibt zu allen Proportionen Beispiele. Bei dem Beispiel zur proportio decupla, das hier folgen soll, muß man unwillkürlich an Koloraturgesang denken. Die Proportionsbezeichnungen bei **Gafur** sind durchgängig mit zwei Zahlen, z. B. $\frac{5}{1}$, $\frac{20}{2}$, während **Adam von Fulda**[1] und die schon vorher Genannten die von **Gafur** getadelte Bezeichnung mit einer Zahl beibehalten.

Hier das Beispiel Gafur's:





[1] **Adam von Fulda**, mus. IV, 8.

Diese Vielheit von Proportionen findet sich bei Gafur nicht nur im genus multiplex, sondern auch in den andern Proportionsarten. Irgendwelchen Einfluß jedoch haben diese spekulativen Spielereien nicht einmal bei den Theoretikern gehabt.

So sagt Aron[1]) in seinem Kapitel über die Proportionen: »*Per tanto avertirai che da noi non sara dimostrato in essempio altro che le proportioni usitate, necessarie & cantabili, perche quello che in ragione harmonica non sara divisibile, ne in quantita riducibile, da noi non sara per essempio addoto, perche a l'impossibile nessuno e tenuto, & secondariamente per essere questo in longo stato addoto dal venerando molto don Franchino Gafurio, gli essempi del quale (quando attiene a la pratica) sono stati frustratorii.*«

So bleiben denn für das genus multiplex nur die proportio dupla, tripla und quadrupla übrig, von denen die letzte sich wohl aus der proportio dupla von selbst versteht.

Nicht ganz so einfach stehen die Dinge bei der proportio tripla, die, wie wir sehen werden, zum Teil mit der proportio hemiola zusammenfällt. Die Normalbezeichnung ist $\frac{3}{1}$, $\frac{6}{2}$ usw., wiewohl sich natürlich auch die Bezeichnung durch die einfache Ziffer 3 vorfindet.

Das Bestreben, einen Unterschied zwischen der proportio tripla und hemiola, resp. sesquialtera zu machen, geht aus den Worten Agricola's[2] hervor, der sich seinerseits wieder auf den Gafur beruft: »*Auch zeigen etliche Triplam etliche sesquialteram also* $\underset{3}{\bigcirc}$ $\underset{3}{\subset}$ *welches wie Franchinus spricht / dieweil diese Ciffer 3 zu vielen andern Proportionirt mag werden / gantz unbequem und zweifelhafftig geachtet wird*«. Nebenbei dient noch zur Bezeichnung der speziell von Agricola empfohlene Kanon: »*Decrescit in triplo*« für die proportio tripla, und »*Crescit in triplo*« für die proportio subtripla.
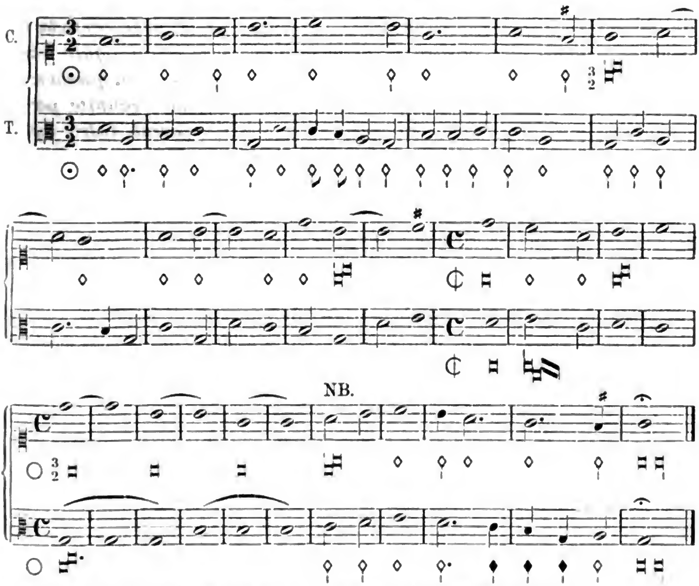
Die Übertragung der tripla bietet keinerlei Schwierigkeiten, denn: »*Tripla ea est, in qua brevis perfecta, aut tres semibreves, unius integrae semibreris tactui adaptantur. Reliquitur itaque hic semibrevi tertia tantum pars sui essentialis valoris. Brevem perfectam autem dicimus ideo, quia omnia, quae supra de temporis perfectione & imperfectione, item de puncto alterationis & divisionis dicta sunt, eadem & in hac proportione locum per terniones perpetuo demetienda sit*«[3]).

Sind alle Stimmen eines Gesanges mit dem Vorzeichen der proportio tripla $\frac{3}{1}$ versehen, so wird der Proportien-Takt angewendet, der in diesem Falle »*drey semibrev. als in Tripla / .... / begreift*« ...[4]).

1) Aron, tosc. II, XXXII.
2) Agricola, mus. fig. XII.
3) Heyden, ars can. II, 5.
4) Agricola, mus. fig. VI, XII.

Etwas ausführlicher müssen wir bei der Darstellung der proportio sesqualtera und hemiola vorgehen. Diese Proportion gehört dem genus superparticulare an und wird nach Gafur mit $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$ usw. bezeichnet. Das Nachteilige der Bezeichnung mit nur einer Zahl tritt hier besonders deutlich zutage. Nach der vorher zitierten Stelle des Agricola benutzen einige die Ziffer 3, um die proportio sesquialtera oder die proportio tripla anzuzeigen. Joh. Knapp[1]) bezeichnet speziell mit der 3 vor allen Stimmen die proportio hemiola, während Felsztyn[2]) die 2 sowohl zur Bezeichnung der prop. dupla wie sesqualtera nimmt.

Bei der proportio sesqualtera werden also 3 Noten einer Gattung gegen 2 derselben Gattung gerechnet. Es wird daher jede der 3 Noten um ein Dritteil verringert. Gafur[3]) betont ausdrücklich, daß der Teil, um den die Note verringert wird, mag es nun in der prop. sesqu. $\frac{1}{3}$, oder in der prop. sesquitertia $\frac{1}{4}$ sein, auch wirklich als pars propinqua, remota usw. in der Note enthalten sei, z. B. $\frac{1}{3}$ von ○ ⊏⊐ oder $\frac{1}{4}$ von C ⊏⊐.



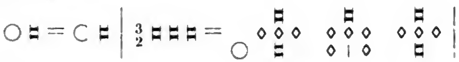
NB. Gafur verstößt schon hier gegen seine eben aufgestellte Regel.

---

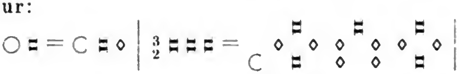
1) Knapp, inst. IV.
2) Felsztyn, op. mus. mens. VI.
3) Gafur, mus. pract. IV, 5.

Es wird sich nicht umgehen lassen, hier auf den Zwist zwischen Gafur und Spataro näher einzugehen, wenigstens soweit er sich auf die Proportionslehre erstreckt. Der tractato della sesqualtera des Spataro erschien bekanntlich erst nach Gafur's Tode, im Jahre 1531; um so mehr befremdet die scharfe und verletzende Art, mit der Gafur abgefertigt wird und ebenso diejenigen, die sich der fortschrittlichen Richtung angeschlossen haben. Wie erinnerlich, rechnet Spataro, gestützt auf die Autorität des B. Ramos, der nach Gafur sein Lehrer war, die brevis ○ ▭ gleich an Wert der brevis C ▭, also ○ ◇ ◇ ◇ gleich C ◇ ◇. Mithin ist die imperfizierte brevis ○ ▭ ◇· von der zweiteiligen C ▭ grundverschieden. Ferner muß man wieder die Imperfektion von der Sesqualterierung trennen. Gafur verlangt, daß bei der Sesqualterierung die Note ein Drittel ihres Wertes verliere, d. i. imperfekt werde. Dagegen erhebt Spataro[1]) entschiedenen Widerspruch: Nicht die Note als Ganzes verliert den dritten Teil, sondern jeder Teil der perfekten Note verliert ein Drittel, so daß die Note dreiteilig bleibt, wenn sie auch »*hara virtu di binario numero: & per tal modo appare / che la nota perfecta sesqualterata / mai non perdera el ternario numero de le sue figure o note minore propinque: ma solo perdera la virtu: imperoche se in questo segno semplice ○ scilicet non sesqualterato: la breve perfecta e cantata per tre semibreve, scilicet per tre equali noti distincti: & apparenti intra Systole & Dyastole: dico che data la sesqualtera: tal breve perfecta: sara etiam pronuntiata per tre semibreve sesqualterate: & non per due semibreve del segno circulare inanti a la data sesqualtera posita: Ma ciascuna de le predicte tre semibreve sesqualterate / in tal breve perfecta considerate / sara pronuntiata diminuta de la sua parte terza / rispecto a la semibreve del segno non sesqualterato: & per tale modo (rectamente) el numero ternario de la nota perfecta sesqualterata (senza mancare di ternario numero) si fara equivalente a due semibreve / overo a la breve imperfecta di questo segno / & altri simili non sesqualterati* . . .«

Also bei Spataro:



Bei Gafur:



Denn der grundlegende Unterschied ist eben der, daß Spataro noch an der Unveränderlichkeit des Wertes der brevis festhält, während Gafur schon die semibrevis beim tempus, bei der prolatio aber die minima als Einheit annimmt.

---

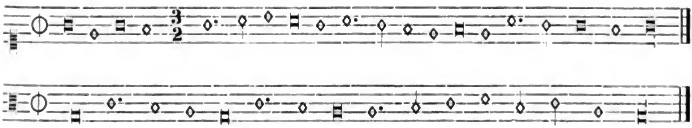
[1]) Spataro, tract. XX.
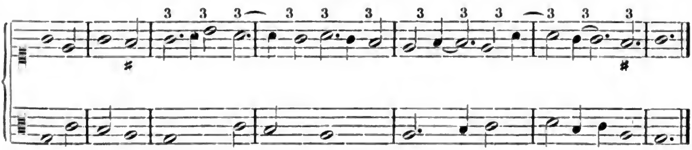
Daher bezeichnet Spataro[1]) die proportio sesqualtera ohne Zahlen nur durch die signa auf folgende Weise

O3	O2	⊙	O	Φ
C3	C2	Ͼ	C	₵

was bei Gafur natürlich nicht möglich ist.

Hat Spataro in beiden Stimmen dieselbe Taktvorzeichnung, so bezeichnet er die sesqualtera gleichfalls mit $\frac{3}{2}$. Ein Beispiel mit Spataro's[2]) Erläuterung möge folgen:
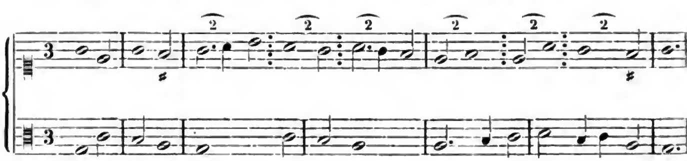




»*Perche el superposito concento (nel principio) segnato con el segno del tempo perfecto diminuto: ut hic* Φ*: el sequitera che la mensura sumpta (in mensurando el tempo) cogliera tre semibreve a compimento del tempo perfectamente . . . . ma dapoi sequitando & pervenendo a le figure sesqualterate: ut hic* $\frac{3}{2}$ *in numerando tal figure / over note sesqualterate (ut diximus) si tenera altro ordine in mensurando el tempo perfecto: & questo advenira, perche tre de le predicte semibreve sesqualterate, non potranno reintegrare, ne perficere uno tempo complecto, over tre semibreve del segno non sesqualterato inanti a la data sesqualtera ut hic* Φ *segnato: sara adonche dibisogno cogliere tante figure sesqualterate simile inter se: che (virtualiter insieme giunte) reintegrano tre simile del segno precedente predicto: come sariano quatro semibreve / & la recta medieta di un altra sesqualterata / over nove minime . . . .*«

Die Rechnung ist einfach genug: drei sesqualterierte semibreves entsprechen zwei perfekten oder sechs minimae. Für die dritte semibrevis muß dann noch eine sesqualterierte mit ihrer »recta medieta« hinzugenommen werden, an Wert gleich drei minimae, so daß also im ganzen vier semibreves und eine halbe sesqualterierte oder neun minimae auf den Takt kommen, wie das Beispiel zeigt.

1) Spataro, tract. XXIV, XXV.
2) Spataro, tract. XXVI.

So kompliziert die Übertragung von Spataro's Beispiel auch aussehen mag, im Effekt unterscheidet sie sich in keiner Weise von einer Übertragung nach den Vorschriften Gafur's[1]: *Hic quoque de sesqualtera proportione ac caeteris notandum videtur, quod quum notulae proportionatae perfectae quantitati insistunt, puta breves et semibreves proportionatae in tempore perfecto, atque semibreves et minimae in prolatione perfecta, possunt notulae ipsae secundum perfectae suae quantitatis accidentiam variari. Nam et brevis vacua ante brevem erit perfecta tres in semibreves resolubilis, duabus tamen iuxta proportionis dispositionem coaequatas, et secunda semibrevis inter duas breves alterabitur; rursus semibrevis vacua in prolatione perfecta ante sibi similem tres minimas duabus conductas continebit et secunda duarum minimarum inter duas semibreves alterabitur. Atque pausas brevium et semibrevium secundum hanc considerationem constat esse perfectas* . . .

Wir werden also danach Spataro's Beispiel übertragen:



[Ich betone nochmals, daß ein zwingender Grund zur Zusammenfassung von drei semibreves zu einem Takt wegen des durchstrichenen Zeichens ⦶ nicht vorliegt, wenigstens nicht für Gafur, während man es bei Spataro zulassen kann. Die zweite Übertragung wäre daher, ohne Rücksichtnahme auf die erste, besser im C-Takt zu übertragen, wie die punktierten Striche in der Proportion andeuten. Vgl. Kap. IX S. 82.]

In der Wirkung sind also beide Methoden gleich; nur nötigt uns Spataro zu einer »*altro ordine in mensurando*«, d. h. zur Gleichsetzung von $4\frac{1}{2}$ sesqualterierten semibreves gegen drei semibreves des tempus perfectum, wohingegen Gafur sich mit der Weisung begnügt: »Singe auf zwei semibreves deren drei, beschleunige also innerhalb dieser Gruppe das Tempo um $\frac{1}{3}$, aber beachte alle Regeln über Perfektion, Alteration usw.« Bequemer ist diese Methode jedenfalls, vor allen Dingen dürfte sie für den Sänger bei weitem weniger irreführend sein.

Spataro[2]) polemisiert ferner dagegen, beim Eintritt der proportio sesqualtera die Perfektion noch besonders anzuzeigen, und führt folgenden Tenor Gafur's an:

[1]) Gafur, mus. pract. IV, 5.

[2]) Spataro, tract. XXVI.



mit folgender Erklärung:

»... *appare / che quello che (per el segno circulare & altri simili) sara dimostrato perfecto / over ternario / mediante el sesqualtero / sara superfluo: imperoche la perfectione / in questa harmonica consideratione non consta di altra numerale divisione: che solo di dividere le figure subiecte la continua quantita (come el tempo & la prolatione) in tre equale parte: par le figure sue minore propinque & la breve di questo segno ⏀ restera divisa in quatro semibreve: & una minima / over in nove minime sesqualterate: & per tal modo ogni perfecto sesqualterato sara transito di perfecto in superfluo: imperoche el ternario si mutera in quaternario & la media unita, & el senario si permutera in novenario: & sara adonche stato male posito da Franchino Gafurio questo segno ○ & etiam questo diminuto ⏀ & etiam da molti altri: liquali (per dimostrare perfectione del tempo in la data sesqualtera dapoi li segni imperfecti) pongano esso circulo inanti le zipre / o vero termini comparati significanti la sesqualtera.*«

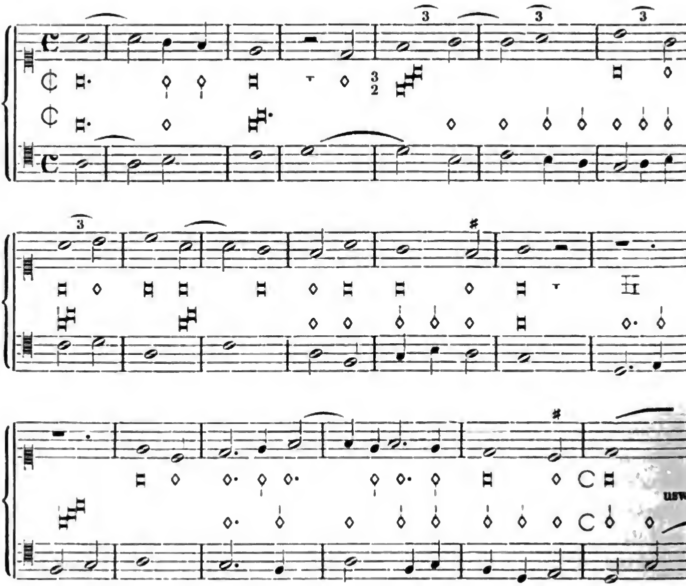
Von seinem Standpunkte aus kann man dem Spataro nicht unrecht geben, denn für ihn ist die Sesqualterierung eo ipso an die Perfektion gebunden, die, wenn sie vorher noch nicht dagewesen sein sollte, als selbstverständliche Grundbedingung der Sesqualteration eintritt.

Man müßte eigentlich im Hinblick auf die vorher angeführte Forderung Gafur's, daß der Teil, um den eine Note durch Proportionen verringert werde, in ihr als pars propinqua oder remota enthalten sei, annehmen, daß die Ansichten Gafur's und Sparato's nicht sonderlich divergieren könnten. Indessen schränkt Gafur[1]) seine Forderung, vorläufig für andere Proportionen, wieder ein: »*Quod si quantitas ipsa, qua unaquaeque notula maioris numeri diminuitur, non fuerit pars aliquota figurabilis sui totius, puta si fuerit quinta pars unius semibrevis quae simplici non ascribitur figurarum considerationi tunc diminutivae ipsarum notularum quantitates quasi quodammodo certa continuatione iunguntur, ut propriae uniuscuiusque notulae quantitas certo medio distinguente ab alterius, quantitate haud facile possit dissiungi,*« so wie, fährt er fort, beispielsweise die Farben des Regenbogens ineinander übergehen, oder der Ton einer Saite höher wird, die man während des Tönens hinaufschraubt.

Diese Regel, die Gafur hier für die proportio sesquiquarta gibt, überträgt er indessen auch auf die sesquialtera, indem er sagt, daß für das tempus imperfectum und die prolatio imperfecta gleichfalls alle Regeln bestehen bleiben, nur daß eben bei der proportio sesquialtera jede brevis

[1]) Gafur, mus. pract. IV, 5.

und semibrevis ein Dritteil ihres Wertes einbüßt, wie das nachstehende Beispiel zeigt[a]):



An diesem Beispiel sieht man deutlich, daß sämtliche Noten nach dem Proportionszeichnen als imperfekte aufzufassen sind, denn gleich der Anfangsligatur  müßten, wenn die breves perfekt sein sollten, zwei perfekte breves der andern Stimme entsprechen. Ebensowenig ist bei den folgenden Noten 𝅜 ◇ 𝅜 ◇ die brevis etwa als durch die folgende semibrevis imperfiziert aufzufassen, sondern die brevis ist natürlich zweiteilig und ergibt mit der folgenden semibrevis die proportio sesqualtera zu den zwei semibreves des Tenor. Angenommen, das Beispiel rührte von Spataro her, so würde das Zeichen $\frac{3}{2}$ eo ipso erst eine Perfizierung der sesqualteriert werdenden Noten bedeuten. Es müßten also wieder

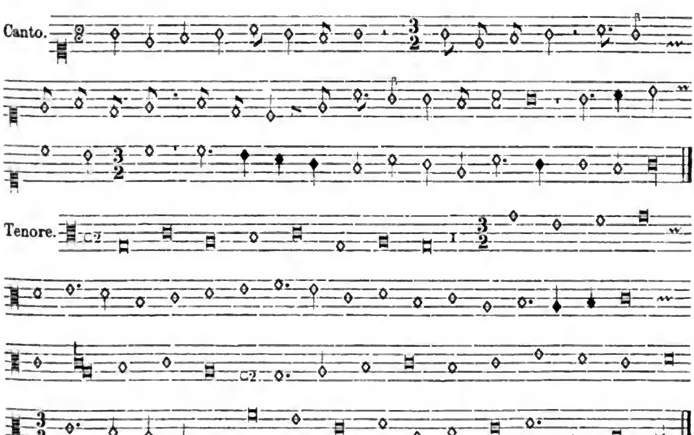
---

a) Das Vorzeichen am Anfang eines Gesanges behält seine Wirkung natürlich auch beim Eintritt der Proportion bei, so daß z. B. ein diminuiertes Zeichen ₵ auch für für die folgende Proportion gilt. Aron bestätigt dies ausdrücklich (Luc. III, 9): »... *le note sono quelle che variano, & non la misura, laquale sempre si dee osservare dal principio al fine secondo la natura del segno, quantunque ne sesquitassero cento proportioni*«.
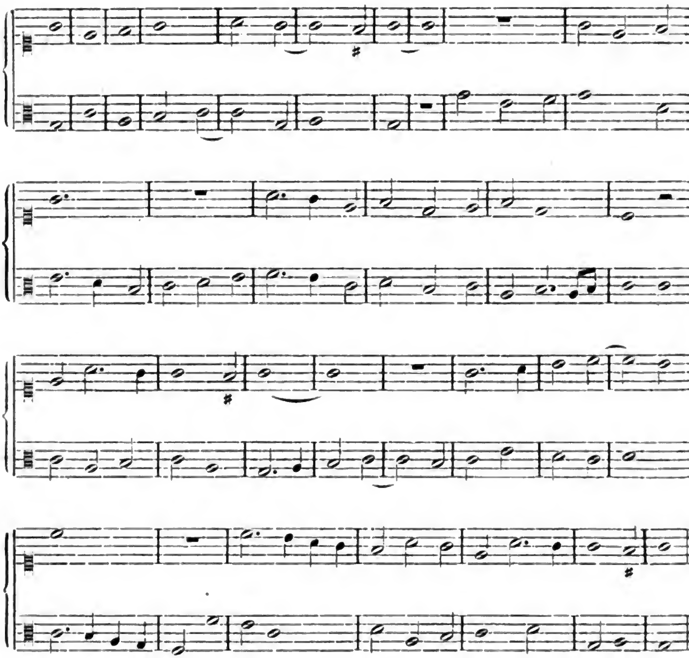
auf den Takt die »*quatro semibreve & la recta mediata di una*« kommen, d. h. die perfekte brevis im Werte von neun minimae behält nach der Sesqualterierung den Wert von sechs, die durch die Hälfte der nächsten sesqualterierten brevis zu neun ergänzt werden. Da nun aber im Tenor das tempus imperfectum vorgezeichnet ist, so kommen die neun minimae des Cantus auf vier des Tenor, und es entsteht statt der proportio $\frac{3}{2}$ die proportio $\frac{9}{4}$! In der praktischen Ausführung bleibt es wieder gleichgültig, welche Methode man wählt, bequemer scheint mir abermals die Gafur's zu sein.

Spataro[1]) führt seine Lehre von der Perfizierung bei der Sesqualterierung noch weiter aus für taktliche Verhältnisse, die an und für sich schon schwieriger sind:

»*Ma concedendo che (licentia musica) la recta mensura del tempo (per excesso / o vero per augumento) possa rectamente essere intesa in la semibreve, & in la minima, & che (per difetto / o vero per diminutione & decrescento) tale temporale mensura (incantando) possa essere compresa in la longa & in la maxima; dico che el non si potra fugire: che (mediante el sesqualtero effecto) in la prolatione minore / o vero in la semibreve & in la prolatione maggiore / o vero in la minima, & similmente in lo modo minore / o vero in la longa: & etiam in lo modo maggiore / o vero in la maxima: non cada recta perfectione: come per el sequente concento: & per altri negli sequenti capitoli apparenti / chiaramente sara dimostrato.*«



1) Spataro, tract. XXXII.



Ein Zweifel kann hier nicht aufkommen, denn die erste minima mit der folgenden Pause ◊ ⊥ nach dem Zeichen $\frac{3}{2}$ zeigt deutlich genug, daß die minima dreiteilig geworden ist. Spataro selbst fügt zur Erklärung noch hinzu:

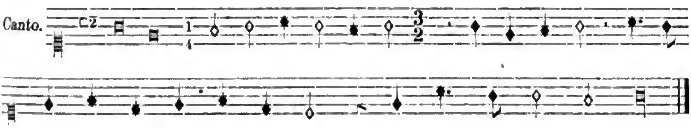
»*Nel principio de la particula del soprano / over del canto del sopraposito concento: dove apparono questi dui segni punctati* ⊙ Ͼ *assai chiaro appare: che la mensura del tempo (sumpta in cantando) e stata constituta in la minima (essendo da li predicti segni punctati gubernata) restera in due semiminime equalmente divisa. Ma dapoi pervenendo a li caracteri numerali ut hic relati* $\frac{3}{2}$ *la predicta mensura non cogliera piu tale minima in due semiminime equalmente partita, ma cogliera tale minima in tre semiminime equalmente divisa: & per tale modo (in tal loco) la predicta minima restera perfecta: & questo advenira perche le predicte tre semiminime sesqualterate non possono essere (precise) colte da altra nota sua maggiore propinqua in ordine: che solo da la minima predicta*« usw.

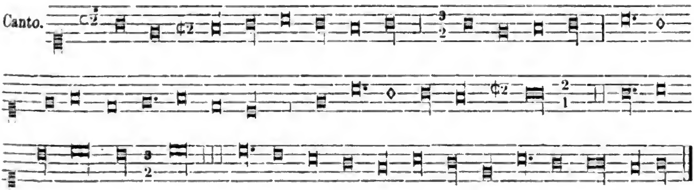
Der Takt bleibt aber von Anfang bis Ende der gleiche, da die brevis

⊟ des Zeichens C2 am Anfange des Tenors an Dauer gleich ist drei semibreves der Proportion $\frac{3}{2}$ ◇ ◇ ◇. Im Tenor hätte Spataro den gleichen Effekt erreichen können, wenn er statt des Proportionszeichens einfach das Zeichen des diminuierten perfekten tempus gesetzt hätte, nämlich Φ; denn Φ ◇ ◇ ◇ ist bei Spataro an Wertdauer gleich C2 ⊟, ergibt also auch die proportio sesqualtera.

Im Cantus war natürlich eine andere Bezeichnung nicht möglich.
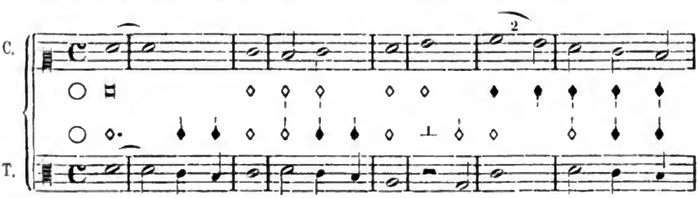
Die angekündigten »*altri concenti negli sequenti capitoli*« sind nichts weiter als andere Notierungen desselben canto, die die Perfektion bei der Sesqualterierung auch in den anderen Graden zeigen sollen.
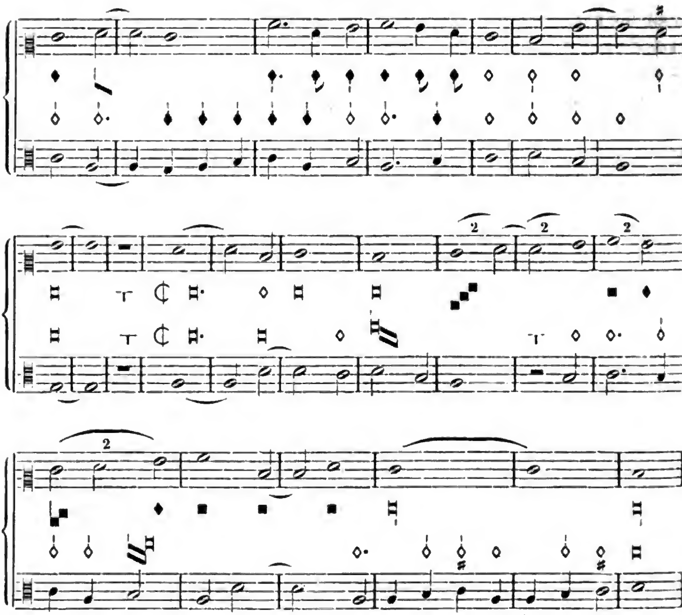




Nach diesem Abwege, den wir im Interesse einer möglichst vollständigen Darstellung nicht vermeiden konnten, und der zugleich ein Bild von der subtilen Spitzfindigkeitskrämerei der Theoretiker gibt, kehren wir wieder zur Lehre Gafur's zurück, der uns mit einem einzigen, beinahe flüchtig angehängten Satze zu einer neuen Notierungsweise der proportio sesqualtera führt[1]:

»*Solet plerumque sesqualtera proportio in cantilenis absque numerorum characteribus denotari, quum scilicet notulis nigro vel alio colore plenis sub imperfectis notularum quantitatibus pernotatur hoc modo:*«



[1] Gafur, mus. pract. IV, 5.
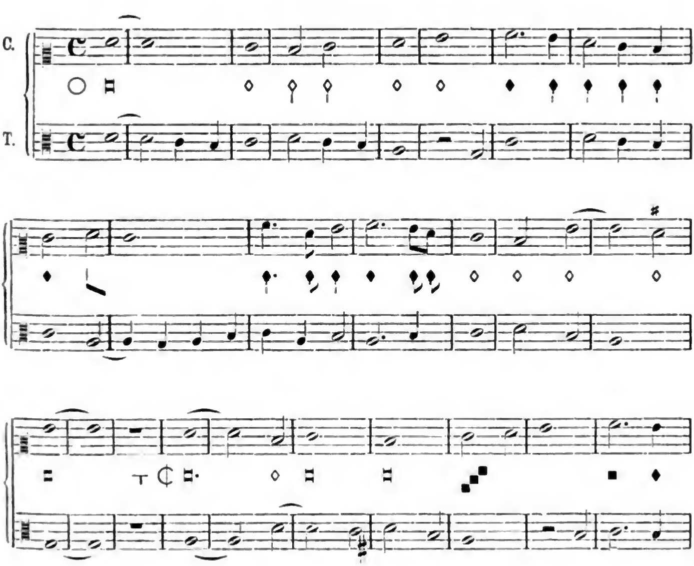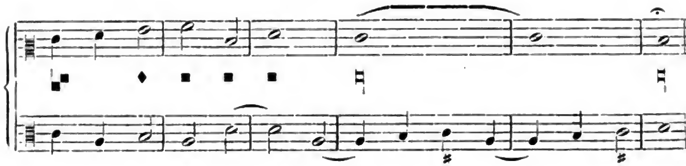


So würde das Beispiel in genauer Übertragung lauten. Aber wir müssen schon wieder abschweifen und auf das Kapitel VI zurückgehen, wo auf S. 51 f. Vorschriften für die Übertragung geschwärzter Noten mitgeteilt sind. Im Interesse eines wohlklingenden Satzes, der nicht wie die vorliegende Übertragung stellenweise ein rhythmisches Labyrinth sein soll, müssen wir uns die mitgeteilten Worte Aron's und Lusitano's so viel als möglich zunutze machen, wenn wir nicht eben jede Anwendung der proportio sesqualtera als ein Rechenexempel ansehen wollen, dessen Lösung noch so kompliziert sein kann, wenn sie nur überhaupt da ist. Aron sagte in der a. a. O. zitierten Stelle, daß es innerhalb eines Tempos nicht so genau auf die Verrechnung der einzelnen Noten ankomme, wenn nur Anfang und Ende zusammenfielen. Lusitano spezialisiert etwas mehr und will z. B. bei der proportio sesqualtera von den drei sesqualterierten die zwei ersten Noten auf den Niederschlag und die letzte auf den Aufschlag gesungen wissen. Im allgemeinen dürften diese Vorschriften genügen, jedoch glaube ich, daß man mitunter auch die erste Note von drei sesqualterierten auf den Niederschlag und die zwei letzten auf den Aufschlag singen kann. Die Anwendung der

einen oder andern Möglichkeit muß sich wohl in den meisten Fällen nach der oder den andern Stimmen richten, wo dann meistens der Rhythmus oder die Regeln für den Kontrapunkt, als da sind Vermeidung der Parallelen, Einsetzen von Dissonanzen usw., ausschlaggebend sind.
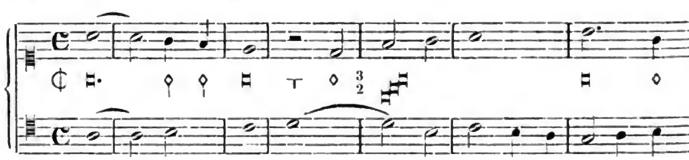
Auch eine Erweiterung der Regel *Lusitanos* über *ein* Tempo hinaus möchte ich zum Vorteil der Singbarkeit und guten Rhythmik durchgeführt sehen: Stehen z. B. in C drei schwarze semibreves, oder in ₵ drei schwarze breves zur Bezeichnung der Sesqualterierung, *also nur in den unvollkommenen Graden*, so muß man meines Erachtens zwei Takte zusammenziehen, den ersten als Nieder-, den zweiten als Aufschlag betrachten und demgemäß übertragen: ₵ ■ ■ ■ = ₵ ◇ ◇ ⊟. Ich glaube nicht, daß man jemals dabei auf Schwierigkeiten stoßen wird. Natürlich muß man sich vorsehen, etwa drei geschwärzte breves in Φ auf diese Art und Weise übertragen zu wollen; aber ich hoffe, der Unterschied zwischen {₵ ■ ■ ■ / ₵ ⊟ ⊟} und {Φ ■ ■ ■ / Φ ⊟ ⊟} wird einleuchtend sein.
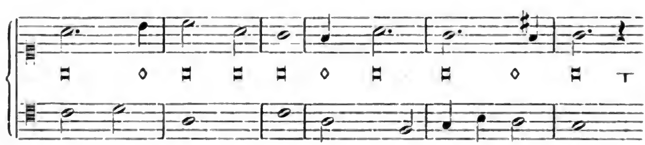
Ich gebe jetzt dasselbe Beispiel mit Berücksichtigung der eben aufgestellten Leitsätze, die ich von jetzt an *bei* allen Übertragungen anwende. Zur leichteren Kontrolle werde ich die Originalnotation stets beigeben.





In dieser Form repräsentiert sich das Beispiel jedenfalls vorteilhafter, und ich hoffe, durch die Art und Weise meiner Übertragung nicht den Vorwurf zu großer Willkürlichkeit auf mich nehmen zu brauchen. Diese Art der Mensuralnotenentzifferung soll natürlich nicht nur für die geschwärzten Noten gelten, sondern überhaupt für die proportio sesqualtera im allgemeinen, so daß wir z. B. den Anfang des Beispiels auf S. 102 folgendermaßen übertragen würden:
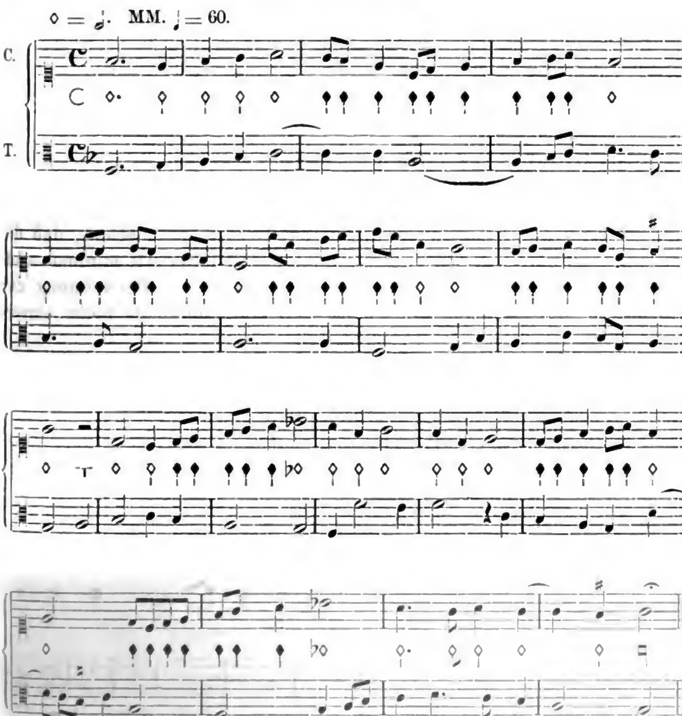




usw.

Daß Gafur nach dem Vorbilde seines Lehrers Bonadies eine oder zwei geschwärzte Noten in einer Stimme nicht sesqualteriert, sondern der proportio dupla zuweist, ist schon Kap. VI, S. 40 und 49, besprochen worden. Ebenso ist schon in demselben Kapitel S. 51 Anm. [4]) auf die Schwärzung der minimae hingewiesen worden, für die Gafur[1]) eine Reihe Regeln gibt:

»*Quod cum solas minimas nigro colore plenas sesqualteraveris, quoniam tunc nulla cadit descriptionis seu figurationis differentia inter sesqualteratas huiusmodi minimas et seminimas simpliciter dispositas; si omnes secundum ternariam divisionem processerint, dicentur minimae sesqualteratae. Si autem fuerint sex tantum minimae plenae quae et sesqualterari possunt et simpliciter seminimari, tunc si sola eas recta seu vacua minima immediate praecesserit, cui duae primae minimae plenae possint con-*

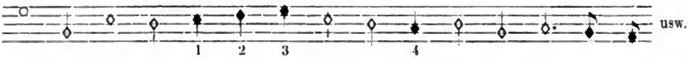
[1]) Gafur, mus. pract. IV, 5.

numerari, omnes sex ipsae erunt seminimae; similiter quum sola minima vacua eas fuerit statim subsecuta. Quod si sola minima vacua eas immediate non praecesserit vel sequatur, omnes tunc erunt minimae sesqualteratae. Verum quum quinque tantum fuerint minimae plenae, ac sola minima vacua eas immediate praecedat, duae tunc primae plenae erunt seminimae, tres vero ultimae dicentur minimae sesqualteratae; quod si eas quinque sola minima vacua fuerit statim consecuta, tunc tres primae plenae sesqualterabuntur et duae ultimae erunt seminimae, quae connumerantur ipsi vacuae minimae subsequenti. Quod si septem fuerint minimae plenae, tunc quatuor primae seminimantur, tres vero ultimae sesqualterantur ac de his praesens subiicitur demonstratio.«
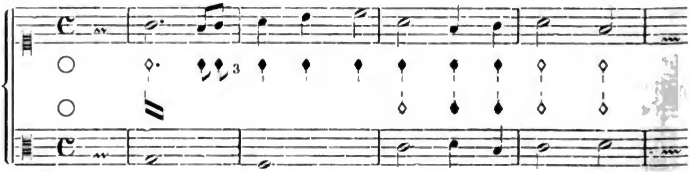


Eine Synkopierung der durch Schwärzung sesqualterierten minimae findet gewöhnlich nicht statt, sondern wenn drei geschwärzte minimae

von einer vierten gefolgt werden oder eine vorangeht, so gelten alle als seminimae.
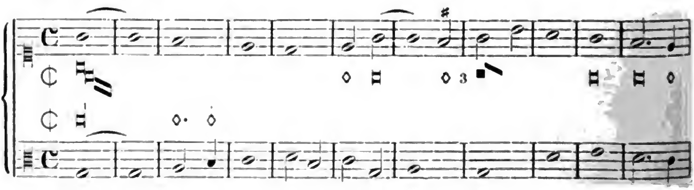


Bezeichnet man die Sesqualterierung durch Schwärzung, so soll man nicht noch die Proportionszahlen davor schreiben, weil dadurch eigentlich die proportio dupla sesquiquarta 9 : 4 entsteht. Nur im Notfalle, besonders bei geschwärzten minimae, setzt man neben der Schwärzung noch die Zahlenbezeichnung, um jede Unsicherheit auszuschließen[a]).



Wenn Gafur hier, eigentlich gegen seine Gewohnheit, eine einfache Zahl zur Proportionsbezeichnung nimmt, so ist das vielleicht damit zu entschuldigen, daß die Porportion schon durch die Schwärzung angezeigt ist und die 3 nur beabsichtigt, darauf aufmerksam zu machen, daß die folgenden schwarzen Noten eben geschwärzte sesqualterierte minimae sind. Daß er sonst mit der Anwendung der 3 besonders zur Bezeichnung der proportio sesquialtera und des tempus perfectum durchaus nicht einverstanden ist, erhellt aus folgender Stelle[1]):

»*Neque assentio complurimorum corruptelae, qui, quum solo ternarii numeri charactere sesqualteram describunt in notulis tempus imperfectum (quod absurdum est) pro perfecto atque pro maiore prolatione minorem posuere, alterationem et perfectionem in notulis considerantes, quo facile conspicitur ex diminutione proportionis deductum esse notulis augmentum, ut hoc notatur exemplo.*«
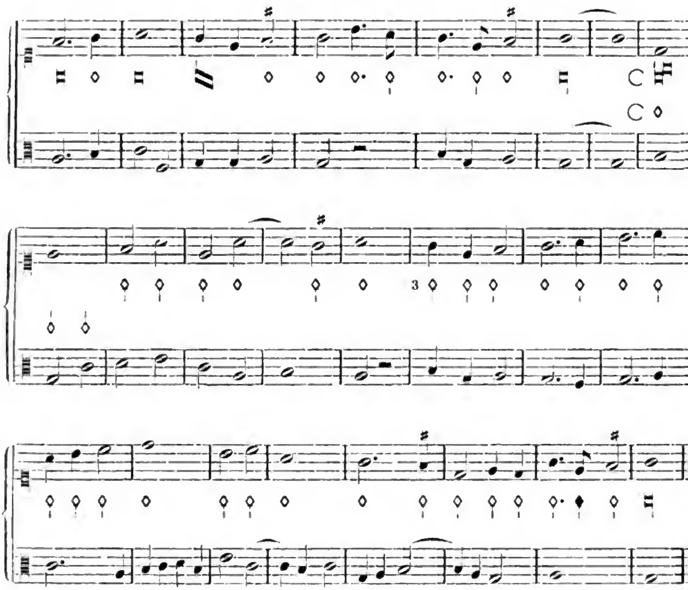


---

[1]) Gafur, mus. pract. IV, 5.

[a]) Agricola (mus. fig. XII) unterschreibt die sesqualterierten Noten mit der 3:
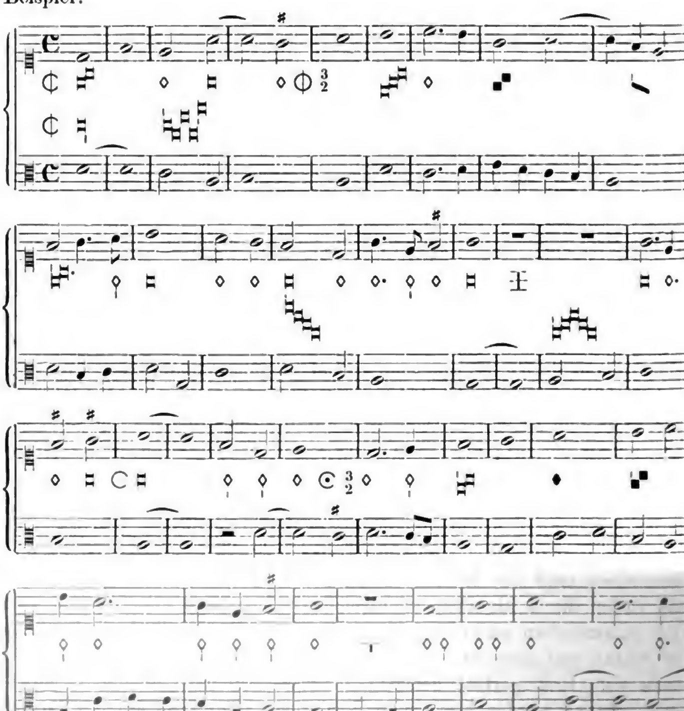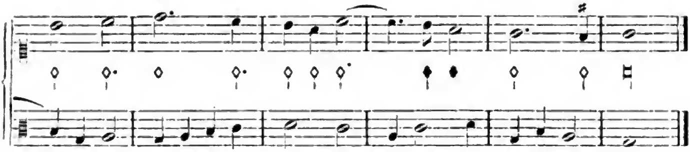




Man ist beinahe versucht zu glauben, ein Beispiel aus der Schule Ramos-Spataro vor sich zu haben: die 3 bezeichnet das tempus perfectum, und die proportio sesqualtera ergibt sich durch Gegenüberstellung der perfekten und imperfekten brevis von selbst. Kommt nun noch wie am Anfang die Schwärzung hinzu, dann ergeben sich für den Takt wieder neun minimae gegenüber von vieren, und die porportio dupla-sesquiquarta ist fertig. Daß Gafur dem keinen Geschmack abgewinnen konnte, versteht sich ohne weiteres. Denn ihm war die Ziffer 3, allein gesetzt, zur Bezeichnung der proportio sesqualtera schon ein Dorn im Auge, wieviel mehr nun erst die drei in dieser Doppelstellung! Wenn er die Ziffer 3 vor den schwarzen Noten noch allenfalls als einen Pleonasmus konnte passieren lassen, so machte sie doch von der ersten leeren brevis an ihre doppelten Rechte geltend. Denn kraft ihrer Eigenschaft als Perfektionszeichen muß die brevis perfiziert, d. h. dreiteilig gemacht werden, was wieder die 3 als Proportionszeichen durch Entziehung des dritten Teils gutzumachen sucht, so daß nach diesem Hin und Her schließlich der Status quo ante ist. Ähnlich ergeht es der brevis mit folgender semibrevis. Erst perfekt gemacht, wird sie von der semibrevis imperfiziert, darauf werden brevis und semibrevis zusammen um ein Drittel

verkürzt, so daß sie zusammen eine imperfekte brevis ausmachen. Und so faßt denn Gafur seine Meinung über diesen Fall zusammen:

»*Brevis enim perfecta et semibrevis alterata in solo tempore perfecto disponitur, cuius proprium signum est circulus. Semibrevem vero perfectam ac minimam alterabilem sola maior sive perfecta prolatio confert; huius proprium signum est punctus in signo temporis affixus. In tempore autem imperfecto, quod semicirculus declarat, brevis notula duas tantum semibreves semper possidet, sive recta, sive quavis proportione diminuta, nisi punctum augmentationis susceperit. Sed neque in eo semibrevis unquam alterationis suscipit incrementum. Atque idcirco eodem sensu neque semibrevis in minori prolatione perfectionen acquiret, neque minima poterit alterari.*«

Wie man beim Übergang vom imperfekten tempus zum perfekten bei gleichzeitiger Sesqualterierung verfahren soll, zeigt Gafur an folgendem Beispiel:

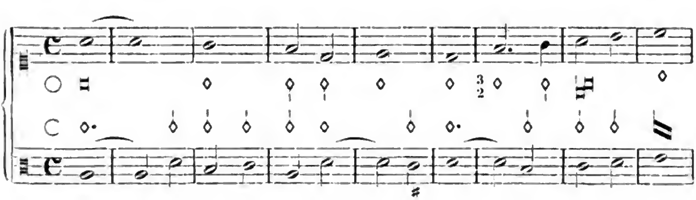


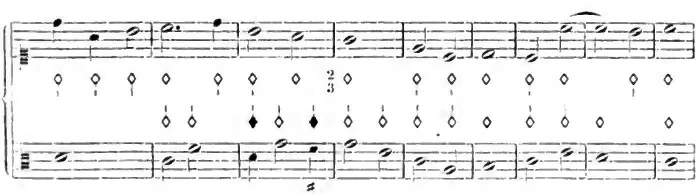


Daß die Pausen ebenso wie die Noten der Diminuierung durch die Proportionen unterworfen sind, versteht sich von selbst, da das Wesen der Proportion grundverschieden ist von der Imperfektion.
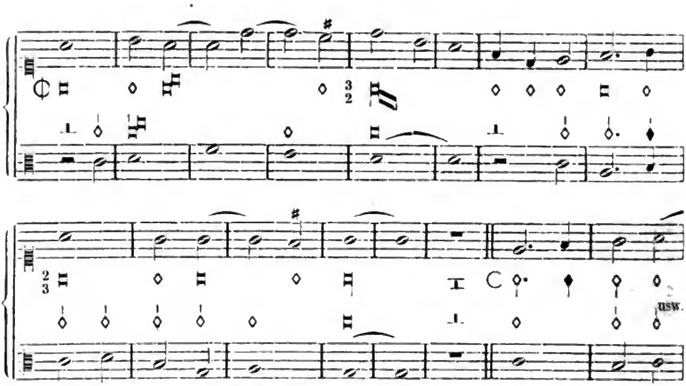
Wenn wir noch hinzufügen, daß Gafur das Gegenüberstellen der perfekten und imperfekten Prolation Ͼ : C und ⊙ : ○ zur Bezeichnung der sesqualtera ausdrücklich verbietet, so glauben wir, den Inhalt der Lehre Gafur's von der sesqualtera erschöpft zu haben.

Über die proportio hemiola geht Gafur[1]) schnell hinweg: »*Multi item signant sesqualteram ipsam notulis plenis dispositam, quam haemiolam vocant, et ipso imperfecti temporis et maioris prolationis signo sic verso* Ͽ, *quod mea sententia erroneum existimo. Constat igitur ex his quae deducta sunt, sesqualteram in notulis proportionem ipsarum notularum plenitudine considerari, quam potius dixero diminutionem sesqualterae proportioni aequipolentem: ea enim destruitur quum notulae illico vacuae subsequuntur. Rursus propriis numerorum characteribus, quam subsesquialtera sibi opposita immediate succedens destruere pernoscitur, ut hoc probatur harmento.*«
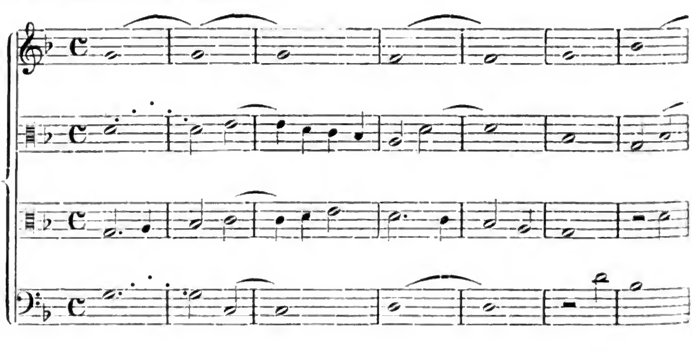




1) Gafur, mus. pract. IV, 5.
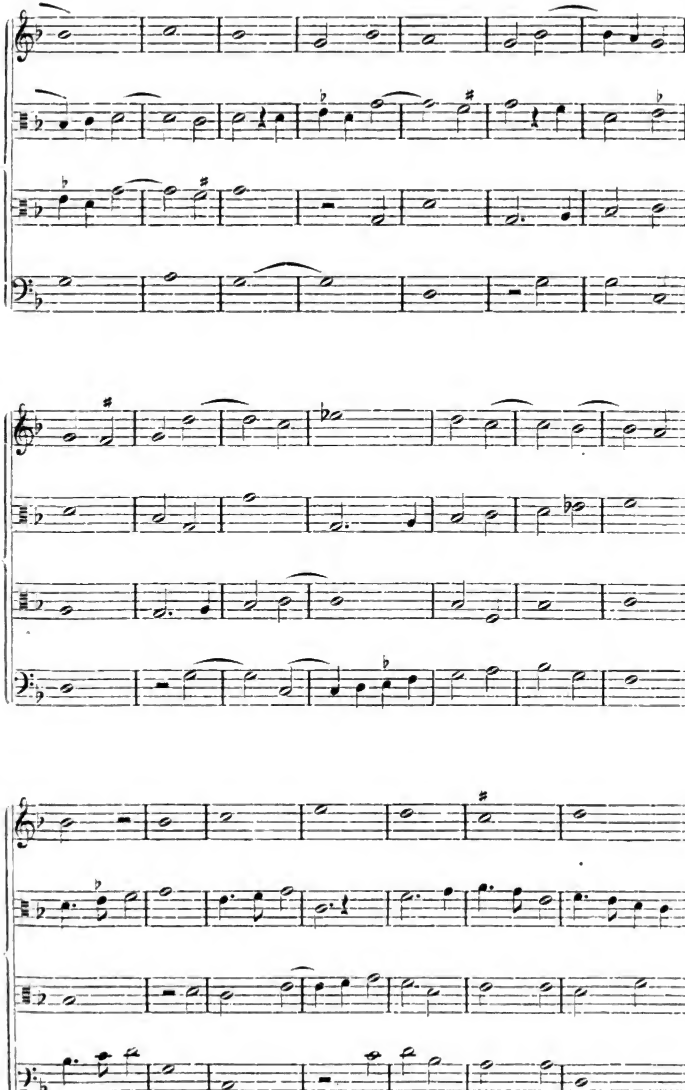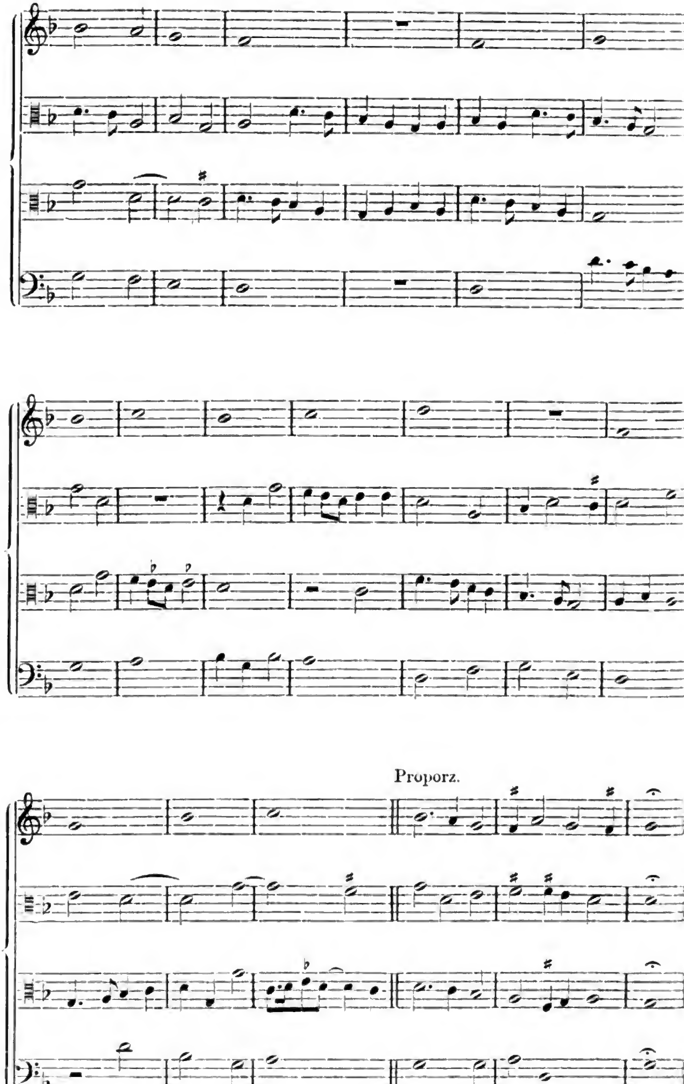


Vom Doppelstrich an ist das Beispiel im Kapitel VI am Schluß mitgeteilt.

Ich habe dieses letzte Beispiel hergesetzt, um zu zeigen, daß ○ und C weder die sesqualtera ergeben, noch sonst Schwierigkeiten bei der Übertragung ergeben, wenn man ein für allemal die semibrevis als Takt annimmt. Er ist dann überflüssig, Schachteltakte aufzubauen, wie dies beispielsweise Bellermann (a. a. O. S. 57) tut, bei deren bloßem Anblick man sich des Gefühls der Sesqualterierung nicht erwehren kann, wenn sie auch in Wirklichkeit nicht vorhanden ist.

Um zu zeigen, daß die freie Übertragung der sesqualtera wie der tripla auch den Kompositionen der Praxis zugute kommt, gebe ich noch einen Teil der »prosa historiae de conceptione Mariae« von Heinrich Isaak, das als Prunkstück taktlicher Schwierigkeiten von Heyden, Glarean und Zanger (mit geringen Abweichungen voneinander) abgedruckt ist, und bitte, die rhythmisch genaue Übertragung bei Bellermann, a. a. O. S. 79 damit zu vergleichen.



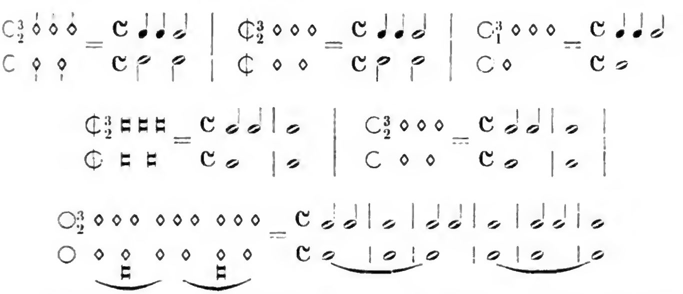



Proporz.

Das Eintreten des schnelleren Proporzientaktes am Schluß könnte ganz gut als Illustration zu dem Textworte »laetitiae« gelten. Im übrigen wird man sehen, daß der Tonsatz in dieser Übertragung frei von Härten ist, während die Bellermann'sche sogar reine Quinten aufweist, (S. 81, 2. System, 2. Takt); vor allen Dingen fällt das auf die Dauer unerträgliche Nachklappen der verschiedenen Taktarten vollständig fort.

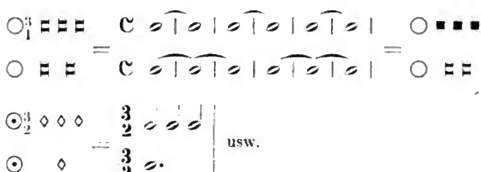
Ich glaube demnach als Regel aufstellen zu können: **Die freie Übertragung der sesqualtera und tripla ist stets erforderlich, wenn diese Proportionen so gegen den zweiteiligen Takt gesungen werden, daß die Dauer jeder einzelnen proportionierten Notengruppe zwei Schläge (Nieder- und Aufschlag), ev. 4 Schläge ausmacht. Im andern Falle steht einer streng rhythmischen Übertragung nichts im Wege!**

Typen für freie Übertragung:



Dasselbe gilt für die durch Schwärzung bezeichnete proportio sesqualtera.
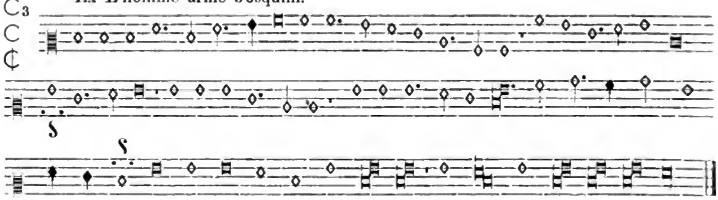
Typen für genaue Übertragung:
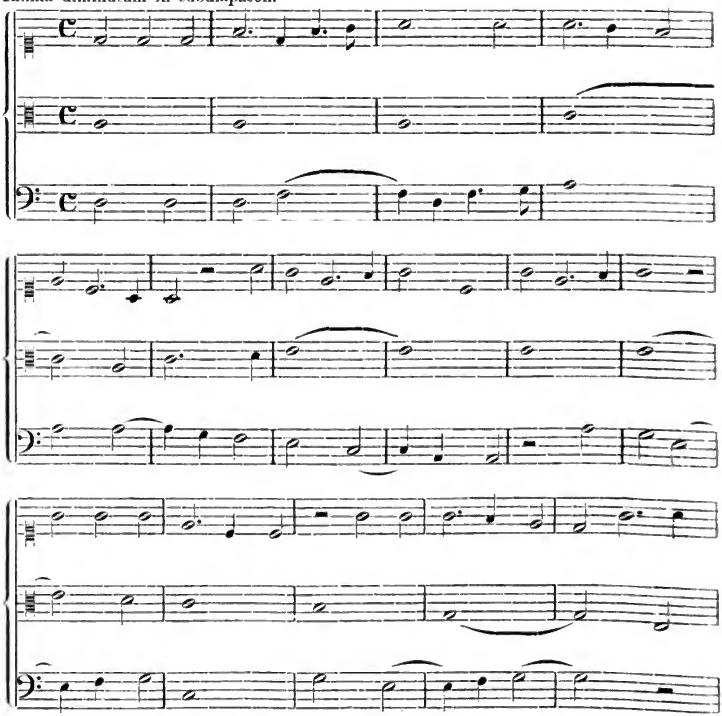


Ich gebe aber selbst zu, daß diese Methode dann versagen kann, wenn der musikalische Gehalt eines Tonsatzes völlig hinter der Kniffligkeit der Notierung verschwinden muß. Das folgende Rechenexempel ist wohl auf eine **genaue** Entzifferung, resp. Auszählung eingerichtet, da im andern Falle gleich im zweiten Takte falsche Oktaven entstehen würden.
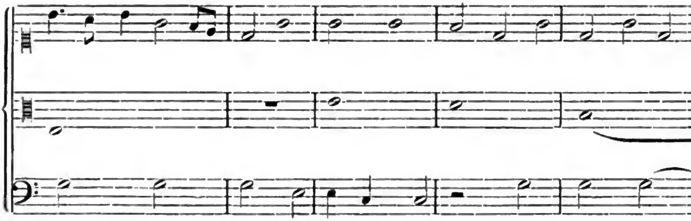
Aber schließlich sind derartige Kompositionen doch nur Auswüchse einer Zeit, deren ungeheures Können auch vor den gewagtesten Experimenten nicht zurückscheute. Wenn man den Wert derartiger Kombinationsspielereien für die Praxis erproben will, versuche man, das folgende Beispiel von drei Stimmen singen zu lassen:
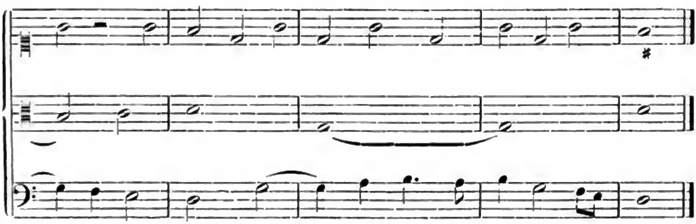
Ex L'homme arme Josquini.



Superior vox canit valorem proportionatum, Media integrum in hypodiatessaron, Infima diminutum in subdiapason.







Es wird wohl keine Schwierigkeiten bereiten, sich die anfangs im Interesse möglichst demonstrativer Darstellung des Proportionseffektes übertragenen Beispiele nach den gegebenen Anweisungen zu rektifizieren.

Von einer Weiterentwicklung der proportio sesqualtera in der Folgezeit ist eigentlich keine Rede, ebensowenig wie bei den übrigen Proportionen, so daß wir uns ziemlich kurz fassen können.

Die Lehre Spataro's hat keine Beachtung gefunden, selbst Aron[1]), dem der »tractato« gewidmet ist steht ganz auf demselben Standpunkt wie Gafur; besonders verbietet er auch, in der proportio sesqualtera des tempus imperfectum die brevis als perfekt anzusehen und die semibrevis etwa zu alterieren, eine Methode, die bei den praktischen Musikern doch bisweilen vorgekommen sein muß, wie die Worte Ornitoparchs[2]) zeigen: »*Quidam imperfectionem ac alterationem in sesquialteratis imperfecti temporis ponunt, pausam brevem uno tactu mensurantes licet in notis tres semibreves in uno tactu disponant. Qua autem id faciant auctoritate, praeter execrandam et asininam ignorantiam invenio nullam. Neque enim imperfectionem ac alterationem signorum admittit imperfectio, neque pausas excludit proportio.*«

Dies Zitat bildet zugleich einen Beleg dafür, wie sehr man die sesqualtera mit der tripla verwechseln konnte. Denn wenn man drei semi-

1) Aron, tosc. II, XXXIII.
2) Ornitoparch. mus. act. II. 13.

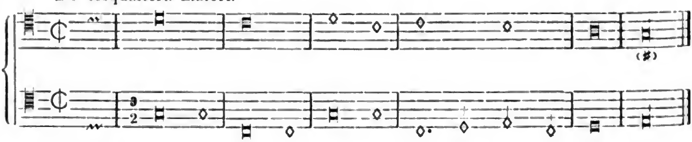
breves auf eine singt, dann ist es eben keine sesqualtera mehr, sondern tripla.

Rhaw, in seinem Enchiridion (II), steht so sehr auf demselben Standpunkt, wie Ornitoparch, daß er ausnahmsweise den Philomates verläßt, um eine Stelle aus Ornitoparch, wenn auch mit Umstellungen der Worte, zu zitieren: »*Sesquialtera proporcio ternariam figurarum perfectionem excludit, nisi eam a signo habeat, quare nec alterationem, nec imperfectionem (signo negante) admittit*«.
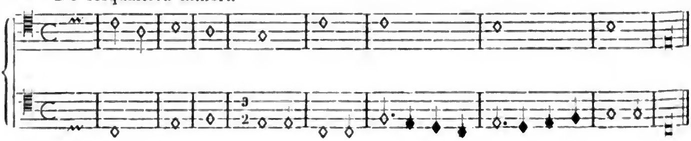
Von den Theoretikern wüßte ich, natürlich außer Spataro, nur Felsztyn[1]) zu nennen, der aufs gröblichste gegen diese Ansichten verstößt: »*Et [si] haec proportio ponatur sub signo semiditatis imperfectae* (statt »*semiditatis. Imperfecte*«) *vocatur sesqualtera maior, quia fit in ordine ad maiores notas, scilicet ad breves, ita quod in ea tres semibreves canuntur pro uno tactu, sicut in tripla. Et ideo etiam in ipsa notae habent alterationem, perfectionem vel imperfectionem sicut in tempore perfecto. Si autem ponatur sub [sine] signo semiditatis vocatur sesqualtera minor, quia fit ad minores notas scilicet semibreves, ita, quod in ea canuntur tres minimae pro uno tactu sicut in prolatione perfecta: et ideo notae in ipsa habent alterationem, perfectionem et imperfectionem sicut in prolatione perfecta.*«

Seine Beispiele, die übrigens der Terzenschlüsse wegen bemerkenswert sind, zeigen denn auch deutlich, wie er die brevis, resp. semibrevis perfiziert und imperfiziert. Besser und richtiger wäre es zur Erreichung desselben Effektes wohl gewesen, statt der Gegenüberstellung von ₵ und ₵$^{3}_{2}$ die Zeichen ₵ und O$^{3}_{1}$ zu setzen, oder noch einfacher, die Noten als imperfekte zu betrachten und sie im Bedarfsfalle, wie im vorletzten Takt des ersten Beispiels, mit dem Additionspunkt zu versehen.

De sesqualtera maiori.



De sesqualtera minori.



---

[1]) Felsztyn, op. mus. mens. VI.

Im Grunde genommen zeigen die Beispiele also eigentlich nichts anderes als perfekte brevis gegen imperfekte und perfekte semibrevis gegen imperfekte. Daß man überhaupt bisweilen Prolation und Proportion verwechselte, zeigen die Worte des Johann Frosch[1], die zugleich als Stilprobe für das gelehrte Latein des Magisters dienen können:

»*Hoc loci palam quoque fit, parum quadrare, id quod a plerisque iactatur, nempe prolationem esse maiorem illic, ubi tres minimae, aut unius, aut duarum minimarum longitudine respondent; quamvis enim in prolatione maiori huiusmodi obveniat, tamen eatenus prolatio nec maior est, neque perfecta, sed verius proportio, vel tripla vel sesqualtera.*«

Auf Seite 113 ist ein Zitat des Gafur angeführt, in dem neben der proportio sesqualtera die proportio haemiolia erwähnt wird. Ist nun ein wirklicher Unterschied zwischen beiden zu konstatieren? Gafur wenigstens bemerkt nur ganz nebenbei, daß einige die Sesqualterierung durch Schwärzung haemiolia nennen.

Im allgemeinen ist diese Äußerlichkeit in der Notierung auch der Hauptunterschied, denn bei fast allen Schriftstellern finden sich diesbezügliche Vermerke:

»*Emiola autem penes colorem cognoscitur*« (Malcior).

». . . *Hemiolam vero vulgo vocitare,*
(Quando colorantur notulae) convenerat usus« (Philomates).

»*In quantitatibus tamen imperfectis color hemiolam innuit proportionem*« (Knapp).

»*Ubi [in imperfectis gradibus] plerumque [color] Hemiolam innuit proportionem*« (Koswick).

usw.

Indessen sind auch wieder andere, die von einem wirklichen Unterschied zwischen sesqualtera und hemiola nichts wissen wollen, aber doch auch betonen, daß man die hemiola gewöhnlich unter der Schwärzung zu betrachten pflegt, so z. B. Ornitoparch, der sich sogar auf die Autorität des Aulus Gellius beruft, Aron[4]), Vanneo[2]) und Heyden[3]).

Dagegen sind sich fast alle einig, daß zur Bezeichnung der proportio hemiola die Schwärzung nur in den imperfekten Graden angewendet werden dürfe, mit Ausnahme von Malcior, bei dem die Schwärzung

[1] Frosch, mus. rer. op. XVII.

[2] Vanneo, recan. XXVIII.

[3] Heyden, ars can. II, 5.

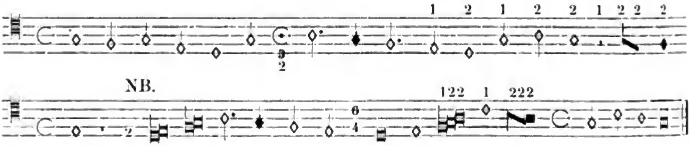
[4]) Aron. tosc. II, XXXIII:

»*Sesqualtera* $\frac{3}{2}$, *overo hemiolea, benche alcuni faccino immaginatione, che sia differenza & non equivalenza, tra la hemiolea & sesqualtera, laqual consideratione da noi e riputato eronea & falsa. perche tanto significa sesqualtera in potenza, quanto hemiolea . . .*«

»in temporibus perfectis non signatis . . . Emiolam representat proportionem«.

Quercu[1]) unterscheidet eine *»proportio sesquialtera hemiolia & non hemiolia«*. Leider ist Quercu's Traktat so unklar, daß man in manchen Fällen nicht die Meinung des Autors mit Sicherheit erkennt. Wahrscheinlich ist mit der »sesqualtera hemiolia« die Schwärzung, mit »sesqualtera non hemiolia« die Bezeichnung $\frac{3}{2}$ gemeint, wie aus folgendem Satz hervorzugehen scheint: *»In prolatione sesquialtera hemiolia alteratio non fit, quamvis ternaria est ex parte numeri ipsius proportionis, tamen ex parte temporis aut prolationis non est, ideo non fit alteratio«*.

Daraus ist allerdings zu schließen, daß er die »sesqualtera non hemiolia« immer unter die »perfekten Grade« rechnet, wie auch sein Beispiel zeigt:



Quercu fügt der Erklärung hinzu: *»Nota quandocumque proportio ordinatur in cantu non per medium, tunc utimur prolationis mensura. Sed quando ordinatur in cantu per medium, tunc capiemus mensuram cum tempore: alias difficulter cantari possunt.«*

Ergänzt man »per medium« in beiden Fällen zu »per medium mensurae«, so heißt das: gegen das Zeichen C, wo die semibrevis einen Takt gilt, singt man, um die sesqualtera auszudrücken, drei sesqualterierte minimae der vollkommenen Prolation ⊙ $\frac{3}{2}$; gegen das diminuierte Zeichen aber ₵ oder C2 (die 2 steht unter dem NB!), wo zwei semibreves auf einen Takt gehen, singt man in der sesqualtera eine perfekte brevis. Quercu nimmt aber die Perfizierung als selbstverständlich an, da er nicht O$\frac{6}{4}$, sondern nur $\frac{6}{4}$ zeichnet, und darin eben liegt wohl die hauptsächlichste Stütze meiner Annahme, bei Quercu eine geschwärzte sesqualtera hemiolia mit unvollkommenen, und eine weiße sesqualtera non hemiolia mit vollkommenen Notenwerten zu unterscheiden.

Ich erwähne noch, das Felsztyn seine geschwärzte Emiolia ebenso wie seine sesqualtera in »Emiolia maior et minor« einteilt, die er ebenso wie vorher mit der tripla und prolatio gleichstellt.

[1]) Quercu, op. mus.

In ein neues Stadium tritt die hemiola zuerst bei Knapp[1]: »*Hemiola proportio fit, quando tres semibreves uno mensurantur tactu, aut brevis, quae tunc perfecta dicitur: eius signum est circulus cum numero ternario ut* $\underset{3}{\bigcirc}$ $\underset{3}{\text{¢}}$ *circa omnes cantilenae partes. Innuitur etiam quandoque per notarum denigrationem*[a]).«

Rhaw[2]) nimmt das obige Zitat ziemlich wortgetreu auf, und in Deutschland bleibt diese Definition ziemlich unverändert bestehen. Die Hauptsache bleibt immer, daß alle Stimmen mit den betreffenden Vorzeichen oder der Schwärzung versehen sind, wie denn Agricola[3]) sagt: »*Hemiola geschicht / wenn III Semibreves auff ein Tact gesungen werden.*« $\frac{3}{2}$ oder $\underset{3}{\bigcirc}$ $\underset{3}{\text{C}}$. »*Jedoch gemeinlich durch die schwertzung aller Noten / in allen stymmen zugleich / Solchs aber wie Franchinus spricht / sol nirgent denn in den volkomen (?!) Noten geschehen / Und so werden alzeit / wens alle stymmen zugleich haben drey schwarze Semibr. wie inn der Tripla / auff den Proportien Tact gesungen.*«

Daß dies nur in den »*volkomen Noten*« geschehen soll, scheint ein Versehen zu sein, denn Agricola selbst sagt kurz vorher bei der sesqualtera, sie würde durch $\frac{3}{2}$ usw. oder »*wie Franchinus sagt / ane Ciffern allein durch die schwertzung der unvolkomen Noten / erkant und angezeigt*[b])«.

Und die Beispiele zeigen, daß natürlich alle geschwärzten Noten unvollkommen sind. Dagegen findet unter dem Zeichen $\underset{3}{\bigcirc}$ usw. ganz regelrecht Perfektion, Imperfektion und Alteration statt.

Der Proportien-Takt ist, wie erinnerlich sein dürfte, ein schnellerer Tripeltakt »*in den Melodeyn / auff die volsprüngigen teutze zugericht*« (Agricola), der hauptsächlich für die proportia tripla und hemiola, bei gleicher Bezeichnung aller Stimmen gebraucht wird. Er ist m. E. überhaupt der einzige dreiteilige Takt, da z. B. $\bigcirc$ = drei zweiteilige Takte enthält. Der Proportien-Takt wird im trochäischen Rhythmus geschlagen, auf den Niederschlag zwei semibreves, auf den Aufschlag eine. Die Gesammtdauer des Taktes entspricht der Länge einer imperfekten semibrevis.

---

1) Knapp, instit. IV.

2) Rhaw, ench. II.

3) Agricola, mus. fig. XII.

a) Daß man die Zahl unter dem Tempuszeichen auf die Mensur bezog, bestätigt schon Philomates in seinem ein Jahr vor Knapp erschienenen Buche (II, 6):

$\bigcirc$ »*Cifra gradum signat circo lateraliter hærens,*

3 *Cui dum subiicitur, mensure est significatrix.*«

b) Ornitoparch, der sich bei der hemiola gleichfalls auf Gafur beruft, bestätigt ausdrücklich, daß die »*denigratio non nisi sub imperfectis quantitatibus ipsis accidere solet*«.

Einen Unterschied in der Schnelligkeit zwischen der tripla und hemiola konstatiert nur Listenius[1], der die hemiola schneller im Tempo nehmen will: »*Habet enim color plus agilitatis quam albedo, quae in his triplam proportionem, suo signo praefixo, efficit*«.

Heyden[2], der ja eigentlich von einer wirklichen Unterscheidung zwischen sesqualtera und hemiola nichts wissen will, bringt trotzdem einen wichtigen Zusatz: »*Cur autem hanc [sesqu.] ab illa [hem.] distinctam voluerint musici, nihil quidem firmi video. Nisi forte hoc nigror notularum effecerit, quo solo ea ferme absque aliis signis proportionalibus in tempore tres semibreves, in prolatione tres minimas singulis tactibus accomodandas significat.*«
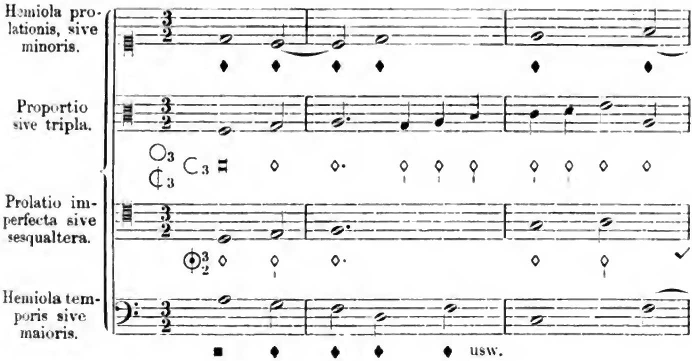
Die einzelnen Takte sind aber in beiden Fällen dieselben, nämlich Proportien-Takte, also ist C ■ ◆ an Dauer gleich C ◆ ◆̩, nur heißt es in erster Form hemiolia temporis, in zweiter hemiolia prolationis. So führt es auch Coclicus[3] an und Zanger[4], nur nennt der letztere die hemiola »maior« ■ ◆, »*quae proportioni triplae conformatur*«, und »minor« ◆ ◆̩ ◆ ◆̩, »*quae cum sesquialtera aequiparatur*«, wahrscheinlich, weil drei semibreves auf zwei Proportien-Takte gesungen werden sollen, wie das nachher mitgeteilte Exempel des Coclicus zeigt.

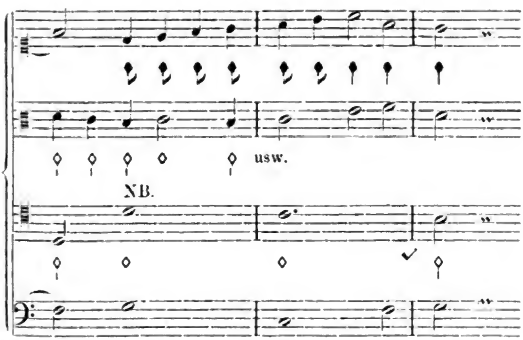
Ein beliebtes Beispiel zur Demonstrierung des Proportien-Taktes und der verschiedenen Proportionen ist ein vierstimmiger Satz von J. Ghiselin, der von Heyden und Glarean angeführt wird und auf dessen Wiedergabe ich hier verzichte, da Bellermann (a. a. O. 66) die Originalnotation und Übertragung gibt; bei der letzteren ist natürlich statt $\frac{3}{1}$ Takt $\frac{3}{2}$ Takt zu nehmen, und die Noten auf die Hälfte ihres Wertes zu reduzieren. Fétis (Biogr. Univ. unter Ghiselin) kennt das Beispiel aus dem Glarean und nennt es »*un exemple chargé de difficultés de l'ancienne notation*«. Jedoch macht die Übertragung keinerlei Schwierigkeiten, und die Annahme eines andern als des Proportien-Taktes ist von vornherein nicht möglich. Der Cantus ist notiert in der »hemiolia sive sesquialtera diminuta« ⌽$\frac{3}{2}$ ◇ ◇ ◇, der Alt in der »tripla integra« O$\frac{3}{1}$ ◇ ◇ ◇ ◇; in beiden Stimmen finden alle Regeln für die perfekten Grade Anwendung. Der Tenor geht in der »hemiolia prolationis« C ◆ ◆̩ ◆̩ ◆, der Baß in der »hemiolia temporis« C ■ ◆ ◆ ◆ ◆; in beiden sind alle Noten imperfekt.

Ein ähnliches Beispiel gibt auch Coclicus, das hier im Anfang folgen soll:

---

[1] Listenius, mus. mens. XII.
[2] Heyden, ars can. II. 5.
[3] Coclicus, comp. II.
[4] Zanger, mus. pract. VI.
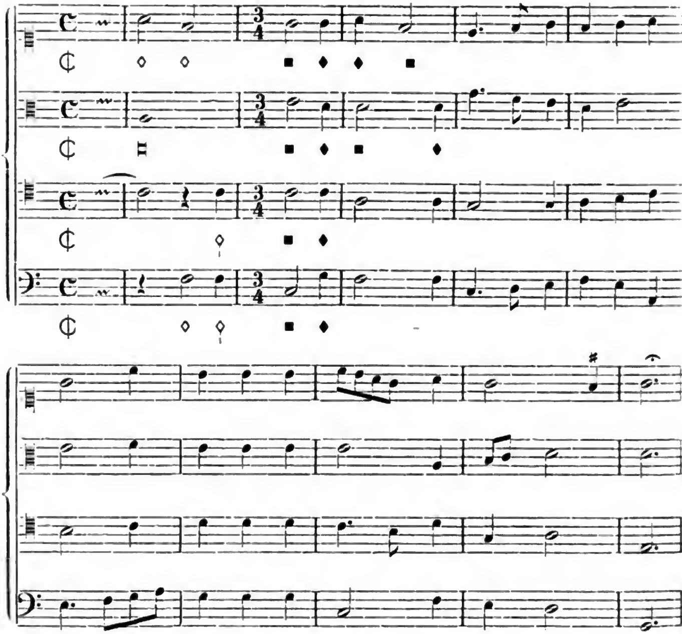




Das NB. zeigt die Hinfälligkeit der Regel: »*Similis ante similem non imperficitur*«.

Um den schnellen und lustigen Tanzcharakter der einfachen proportio hemiola zu zeigen, führe ich noch den Schluß eines vierstimmigen Satzes aus H. Faber's introductio (II, IX) an. Da das Stück in ₵ notiert ist, und die Proportion ohne Zeichenwechsel eintritt, glaube ich, besonders im Hinblick auf Listenius[a]) den $\frac{3}{4}$-Takt anwenden zu dürfen.

[a]) Cf. S. 124.



Ich hoffe, eine annähernd erschöpfende Darstellung dieser wichtigsten Proportionen, der sesqualtera und hemiola, gegeben zu haben, wenngleich ich gern zugebe, daß bei der Überfülle des Materials mir dies und jenes entgangen ist, und möchte nur noch auf das S. 96 erwähnte Zusammenfallen der tripla und sesqualtera, resp. hemiola zurückkommen, wofür ich folgende Regel aufstelle: Die tripla und sesqualtera resp. hemiola sind von Grund aus verschieden. Sie sind willkürlich gleich gesetzt im Proportien-Takt, sonst aber streng voneinander zu trennen.

Die nächste Superpartikularproportion ist die sesquitertia, die durchgehends mit $\frac{4}{3}$ bezeichnet wird. Die Bezeichnung durch einen umgedrehten Halbkreis Ͻ, die z. B. neben der Zahlenbezeichnung Adam von Fulda[1] und infolgedessen auch Malcior anwendet, verwirft Gafur in Übereinstimmung mit Prosdocimus und Tinctoris, ebenso seine Anhänger Ornitoparch und Agricola. Der Gebrauch der sesquitertia ist selten. »aliquando sed raro«, meint Quercu. Sie wird, wie Frosch[2] will,
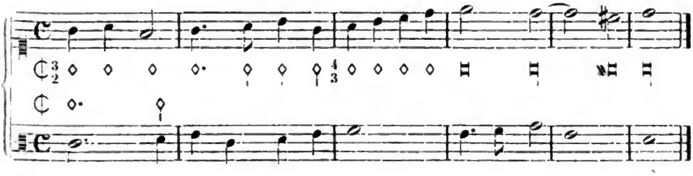
1) Adam von Fulda, mus. IV, 8.
2) Frosch, rer. mus. op. XVII.

nur im tempus imperfectum und in der imperfekten Prolation angewendet. Aron[1]) dagegen gebraucht sie auch im tempus perfectum und erklärt den umgedrehten Halbkreis Ↄ gegen das perfekte tempus O gesetzt als ein Mittel zur Bezeichnung der proportio dupla, wie sie z. B. Josquin gebraucht. Aron's Erklärung ist durchaus einleuchtend, da für gewöhnlich Ↄ gleich ₵ ist.
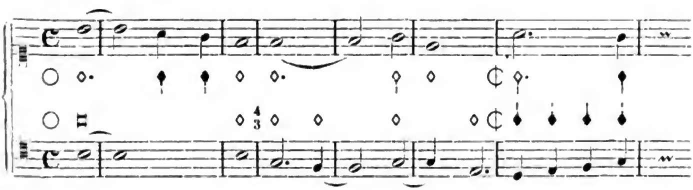
Lusitano, dessen Vorliebe für Einfachheit schon öfter aufgefallen ist, solange es sich nicht um Diësen und Halbtöne handelt, hat auch hier seine eigene Ansicht, die wieder den Vorzug leichter Sanglichkeit hat. Er sagt von der sesquiterz:

»*In questo . . . modo* $\frac{4}{3}$ *dichiarano 3 figure passate in una battuta d' 4 pervenire. Nota che i compositori antiqui vogliono che di questa proportion inanzi le figure gli diminuiscano, voglio dire quelle del numero sopra posto; come dire 3 brevi sono passati sotto questo semicircolo de diminutione virgulare* ₵, *i quali valerano [3] battute, fatta la comparatione del* $\frac{4}{3}$ *vogliono che quatro brevi siano di valore de 3 brevi, & io gli dico che questo non(?) è error grande, perche el numero sottoposto dee far la relation o del breve che ha fatto la battuta o de i doi semibrevi, o de le 4 minime.*«

Und so kommt Lusitano zu dem Schluß, daß vor der sesquiterz stets eine sesqualtera, oder tripla vorhergehen muß, auf die bezogen die sesquiterz entweder die dupla oder quadrupla ergibt, wie am Schluß dieses Kapitels noch ausführlicher gezeigt werden soll. Hier Lusitano's Beispiel für die sesquiterz:



Für die sonst übliche, von Lusitano getadelte Form ein Beispiel aus dem Toscanello II, XXXIII:



[1]) Aron, tosc. II, XXXIII.
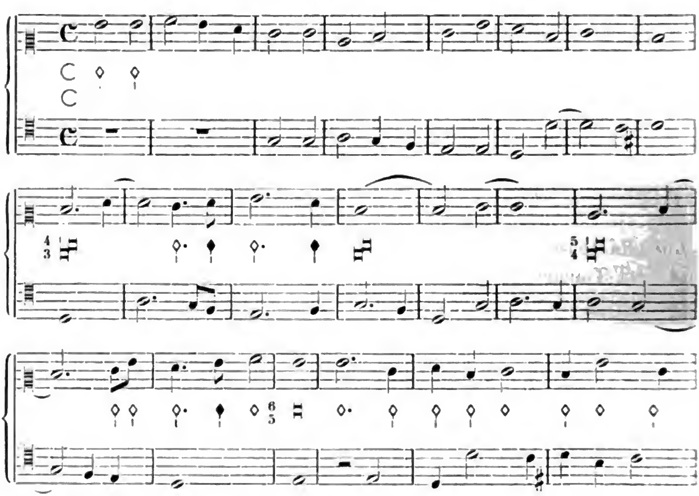
Fast alle übrigen Proportionen, die Gafur noch anführt, können wir mit Stillschweigen übergehen, mögen sie nun »proportio quadruplasuperbipartientequintas $\frac{66}{15}$« oder sonstwie heißen. Sie haben außer bei Gafur nicht einmal in der Theorie Platz. Höchstens noch die proportio sesquioctava $\frac{9}{8}$ oder Ↄ 8, die außer Gafur noch Adam, Malcior, Quercu, Ornitoparch, ja selbst noch Zanger nennt, der sogar das Beispiel des Ornitoparch korrigiert.

Wir führen der Vollständigkeit halber noch die bei Adam und Malcior vorkommenden Proportionsarten, wegen der zur Verwendung kommenden signa, an:
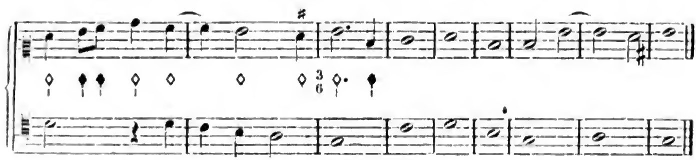
Proportio sesquiquarta $\frac{5}{4}$ oder Ↄ·.
Proportio superbipartiens $\frac{5}{3}$ oder Ↄ| (fehlt bei Malcior).
Proportio dupla superbipartiens $\frac{8}{3}$ oder Ↄ·, bei Malcior ⅭⅮ.

Noch ein kurzes Wort über die Verknüpfung mehrerer Proportionen[1].
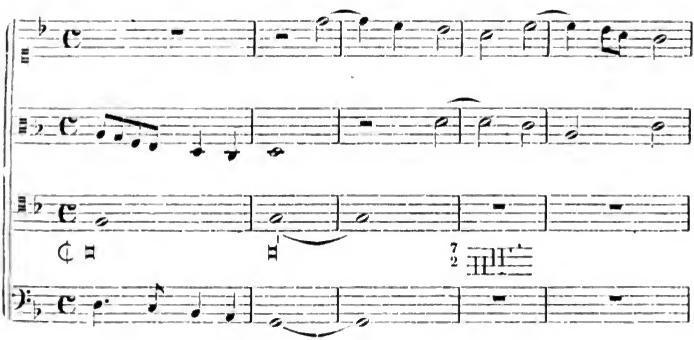
Es kann eine Proportion unmittelbar in die andere übergehen, z. B.: $\frac{2}{1}$ $\frac{6}{2}$. Der Eintritt des ursprünglich vorgezeichneten Taktes wird danach durch das reziproke Produkt sämtlicher Proportionen angedeutet, also hier durch $\frac{1}{6}$; oder bei einer längeren Reihe, z. B.: $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{5}$, durch $\frac{2}{6}$. Natürlicherweise übt jede folgende Proportion ihren Einfluß auf die vorhergehende aus, so daß die letzte Reihe für die Übertragung sich folgendermaßen gestaltet: $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{5}{2}$, $\frac{6}{2}$. Ich lasse Gafur's Beispiel folgen:
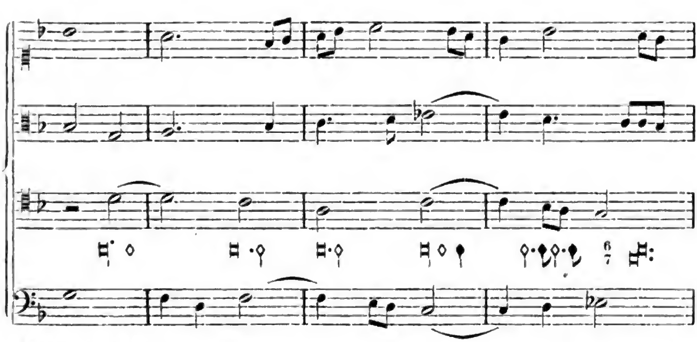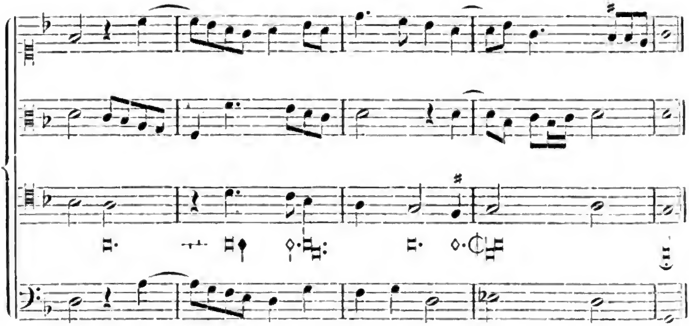


[1]) Gafur, mus. pract. IV, 13.



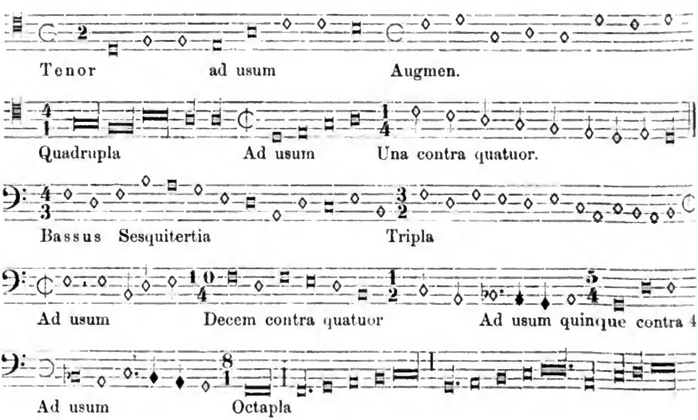
Wesentlich einfacher macht **Agricola** die Sache, indem er in den Proportionen die Noten um so viel vermehrt, daß sie bei der Diminuierung gerade glatte Werte ergeben; in beiden Fällen eine nutzlose Spielerei. Auch aus **Agricola** eine Probe:
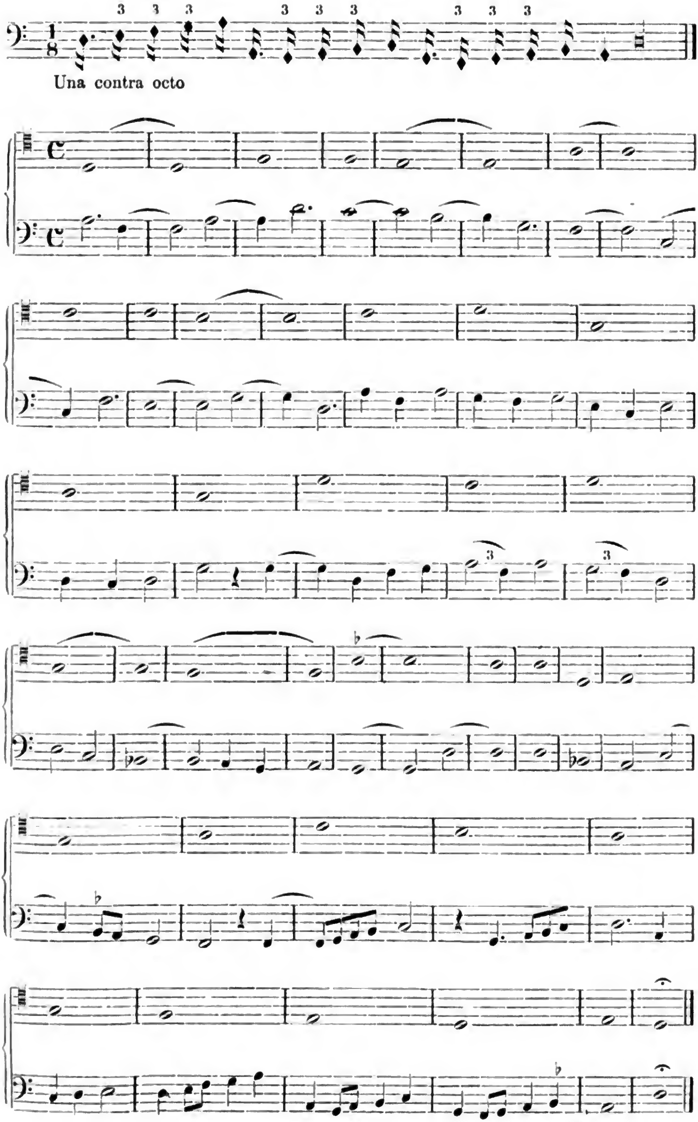






Wie schon gesagt, sind die Theoretiker gegen die übermäßige Anwendung der Proportionen, speziell Aron und Coclicus, von denen besonders der letztere dringend vor der überflüssigen Beschäftigung warnt. Aber gerade er gibt Beispiele von derartiger Schwierigkeit wie kein anderer, vielleicht als Abschreckungsmittel. Ich kann mich nicht enthalten, zum Schluß wenigstens eins dieser Monstra mitzuteilen. Hierbei ist zu beachten, daß die Proportionen sich nicht gegenseitig beeinflussen, sondern jede ohne Rücksicht auf die andere wirkt, selbst die Gegenüberstellung von $\frac{8}{1}$ und $\frac{1}{8}$ am Schluß des Basses. Die Triolenbezeichnung in der Proportion $\frac{1}{8}$, die sich bei Coclicus öfters findet, scheint in dem Fehlen noch kleinerer Notenwerte begründet zu sein, so daß $\frac{1}{8}$ vielleicht gleich $\frac{1}{4}$ ist.




Una contra octo

Beschluß.

Bei der Abfassung der vorliegenden Arbeit waren für die Beschränkung auf die Zeit vom letzten Jahrzehnt des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, sowie für die Annahme der Lehre Gafur's als Ausgangspunktes unserer Betrachtungen verschiedene Gründe maßgeblich. Wie schon in der Einleitung gesagt war, ist Gafur der Höhepunkt in der Entwicklungsreihe der Theoretiker des 15. Jahrhunderts, von dem die Theoretiker der ersten Hälfte des 16. größtenteils abhängig sind. Von einer Weiterentwicklung der Mensuraltheorie über Gafur hinaus kann man eigentlich nicht gut reden, von einzelnen Fällen, wie Schwärzung der Noten in den imperfekten Graden, abgesehen. Was anscheinend neu hinzukommt, ist in den meisten Fällen ein einzelnes Beispiel aus der Praxis, das besonders schwierig erscheint und infolgedessen eingehender behandelt wird.

Das hat wieder seinen Grund darin, daß mit dem Tode Heinrich Isaak's und Josquin Deprès' (um nur zwei Hauptvertreter zu nennen) auch die Blütezeit der kunstvollsten und künstlichsten Schreibweise vorüber ist, und das Aufblühen des mehrstimmigen Liedes, sowie die hauptsächlich durch Celtes' Bestreben ins Leben gerufene Odenkomposition zur Einhaltung größter Einfachheit zwang. So kam es, daß um die Mitte des 16. Jahrhunderts die kunstvolle Mensuralnotierung der Niederländer schon historisch geworden war, und die theoretischen Werke mehr der Vergangenheit als der Gegenwart dienten und sich um die Erklärung schon damals unklarer oder mißverstandener Notierungsarten bemühten. Durch das Verschwinden dieser komplizierten Notationsverhältnisse wurde es möglich, das Hauptaugenmerk auf den harmonischen Ausbau der Musiktheorie zu richten, zu dem Zarlino durch die Aufstellung des harmonischen Dualismus den unvergänglichen Grund gelegt hat.

Wenn unsere Untersuchungen speziell in der Lehre vom Takt und von den Proportionen zu abweichenden Resultaten geführt haben, so wird man hoffentlich doch nicht den Vorwurf unbegründeter Hypothesen erheben können. Daß die Praxis ihnen nicht entgegensteht, ist an vereinzelten Beispielen gezeigt worden; ob unsere Ansichten in allen Fällen durchführbar sind, müßte erst eine genaue Untersuchung der praktischen Musikliteratur um 1500 ergeben.

PUBLIKATIONEN

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

BEIHEFTE

ZWEITE FOLGE

III.

DIE OPERN ALESSANDRO STRADELLAS

VON

HEINZ HESS

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1906

Publikationen

der

Internationalen Musikgesellschaf

Beihefte

Zweite Folge

Heft III

Hess, Heinz, Die Opern Alessandro Stradella's

LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1906

Zur Geschichte des musikalischen Dramas im Seicento

Die Opern Alessandro Stradella's

von

HEINZ HESS
Dr. phil.

LEIPZIG
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1906

Inhalt.

Vorwort.

»Arma le spente
Lingue de' prischi eroi . . « (Leopardi.)

Der Verfasser ist sich wohl bewußt, daß er mit der Herausgabe der vorliegenden Arbeit auf einiges Befremden stoßen wird, da man doch mit berechtigtem Achselzucken einem Baumeister zusehen würde, der mit den Ausläufern eines großen Gebäudes begänne, bevor die Fundamente des Hauptbaus gelegt wären. Tatsächlich sind zu dem Denkmal, als welches Stradella's künstlerisches Schaffen für die Nachwelt wiederaufleben soll, noch kaum die Grundlagen vorhanden.

Wenn wir uns trotzdem einem untergeordneten Zweige seiner Tätigkeit zuwenden, geschieht dies nicht in der Absicht, diesem besondere Vorzüge anzudichten. Mit der Betrachtung von Stradella's Opern wird für die Würdigung seiner historischen Stellung nicht allzuviel geleistet werden. Dagegen wird uns diese an sich schon lohnende Betrachtung manchen interessanten Ausblick auf die Entwicklung des musikalischen Dramas und der opera buffa gewähren, zumal da wir in jenen Werken den Übergang von der venezianischen zur neapolitanischen Schule sehen dürfen.

An dieser Stelle sei mir gestattet, allen denen meinen Dank auszusprechen, die mir zu meiner Arbeit ihre Hilfe geliehen haben; vor allem Herrn Professor Dr. Adolf Sandberger, der mir die reichsten Anregungen zuteil werden ließ und mich auf das so wenig bekannte Schaffen Stradella's freundlichst aufmerksam machte, ferner den H. H. Bibliotheksvorständen, die mir bei meinen Studien in liebenswürdiger Weise behilflich waren; besonders den Cav. Caputo und Spinelli an der Estense zu Modena, den Herren Dr. Schulz an der Staatsbibliothek in München, Dr. Schukowitz an der k. k. Universitätsbibliothek in Graz, Prof. Torchi am Liceo Rossini in Bologna und Hochwürden Pater Ehrle an der vatikanischen Bibliothek zu Rom, endlich allen denjenigen Herren, die meine Nachforschungen nach biographischen und bibliographischen Aufschlüssen unterstützten, in erster Linie Dottor Cav. G. Ognibene, Direktor des R. Archivio in Modena und Herrn Albert Schatz in Rostock.

Graz, im Frühling 1904.

Der Verfasser.

Alessandro Stradella.

Ein geheimnisvolles Dunkel umgab bis heute den Lebenslauf Alessandro Stradella's. Seine abenteuerlichen Schicksale waren in diesem Dämmerlichte nicht mehr von sagenhaften Gerüchten zu unterscheiden, durch welche die Phantasie des Volkes sich selbst die mangelnde Erklärung von Geheimnissen zu ersetzen pflegt. Ohne authentische Belege in dem sensationssüchtigen Memoirenstil des beginnenden Settecento mußte der biographische Bericht bei Bourdelot[1]), die ausführlichste ältere Quelle, von einer späteren kritischen Forschung mit großem Mißtrauen aufgenommen werden. Schon Burney[2]) konnte denselben in einigen Punkten korrigieren. Doch war es nur durch Spezialforschungen möglich, die Angaben Bourdelot's auf ihre Treue hin zu prüfen und durch neue biographische Aufklärungen zu ergänzen. Solche Forschungen wurden bisher erst durch zwei Männer angestellt Durch Richard's Aufsatz »*Stradella et les Contarini*«[3]) wurde nicht viel mehr gewonnen, als eine Bestätigung der Schicksale Stradella's in Turin, wie sie schon Bourdelot erzählt. Catelani[4]) hat in seinem bibliographischen Werkchen aus Stradella'schen Partituren manchen wichtigen biographischen Anhaltspunkt mitgeteilt, dabei in vorsichtiger Weise Zweifel gegen ältere Berichte erhoben und Vermutungen ausgesprochen, die sich allerdings zum großen Teile als unrichtig erweisen werden. Auch versichert er Archivstudien unternommen zu haben, die aber ohne Ergebnis blieben. Unseren Nachforschungen ist es gelungen, einige Resultate zu gewinnen, durch welche das bisher vorhandene biographische Material wesentliche Ergänzungen erfährt. Solche Aufklärungen erhielten wir in erster Linie aus einer Reihe von Dokumenten des R. Archivio di Stato in Modena, die im biographischen Zusammenhang, wie er sich aus den älteren Quellen als haltbar erweist, ihre Stelle einnehmen werden.

* * *

Um die Wiege Stradella's stritten sich bisher wie beim Sänger des Odysseus mehrere Städte Italiens. Arteaga[5]) verlegt sie nach Genua, Carrier[6]) nach Venedig, gewöhnlich[7]) wird Neapel als sein Geburtsort

---

1) Bourdelot-Bonnet, *Histoire de la musique et de ses effets* (Paris 1715).

2) *General history of music* (London 1789) IV. Bd. cf. Fétis, *Biogr. univ.* VIII, S. 149.

3) *Le Menestrel.* Paris, 1865—66.

4) *Delle Opere di A. Stradella esistenti nell' Archivio mus. della R. Bibl. Palatina di Modena.* (Mod. 1865).

5) *Le rivolutione del teatro mus. it.* Bol 1783, I, S. 286.

6) *Poesie* (Firenze 1854): Anm. d. Ballata Str. cantore.

7) Burney, a. a. O.; Fétis, *Biographie universelle des musiciens* (Paris 1866), Bd. VIII.

angenommen und als Jahr der Geburt 1645 bezeichnet. Catelani denkt allerdings auch an Oberitalien, besonders die estensischen Staaten, ohne jedoch einen festeren Anhaltspunkt zu finden. Gleichwohl ist er dem Ziele am nächsten gekommen.

Aus zwei Dokumenten des R. Archivio in Modena lernen wir den Bruder und den Vater Alessandro Stradella's kennen

(I) *Minuta Ducale al Padre Francesco Stradella Agostiniano, fratello di Alessandro.*

Li 19 Agosto (16) 82.

Padre Francesco Stradella.

Ricevo la lettera di Vostra Reverentia delli 31 del passato, e vedo in esha la dimanda che il signor suo Nipote fà delle seicento dobble in pagamento delle composizioni musicali del fu signor Aleshandro di lei fratello, e perche la detta dimanda e paruta qui fuor di modo grande et esorbitante io non ho havuto per bene di portarla neanche à notizia del signor Duca Serenishimo mio Signore. E però se il signor suo Nipote vorrà soddisfarsi d' un regallo che dipenda dall' arbitrio e dalla generosità di Sua Altezza Serenishima potra dar ordine che sieno inviate quà le dette composizioni perche all' arrivo delle medesime Sua Altezza Serenishima darà una conveniente ricognizione à chi le porterà. Altrimenti potrà il detto suo Signor Nipote trovar esito alle medesime in altra parte, lasciandosi percio in sua piena libertà.

Tanto stimo io di poter replicare à Vostra Reverentia alla quale ratifico la mia vera osservanza, e resto per fine — (Cancelleria Ducale. Carteggi e Documenti di Particolari: Stradella).

(II) All' Em^mo^, Rever^mo^ S. Card. d' Este.

Per fra' Francesco Stradella Agostiniano e per il Cavalliere Marc' Antonio suo Padre Vice Marchese di Vignola. Emmentishimo e Reverendishimo Signore Signore e Padron Colendishimo.

Fra' Francesco figliolo del Cavaliere Marc' Antonio Stradella, Professo nella Religione Agostiniana, si truoua nel convento d' Acqua Pendente. Hora egli desiderarebbe che Vostra Eminenza le facesse gratia di scrivere al Reverendissimo, Padre Fra' Hippolito Monti dal Finale, Ministro Generale di detto ordine Sant' Agostino, affinchè egli l' ammetta alla stanza di Bologna per occasione di studiare, quando sia habile, et idoneo, et che anco sia esaminato nella detta città di Bologna da Deputati, rimosha la difficoltà, che adduce detto Padre Generale di non mandarlo alla stanza di Bologna, se prima non sia esaminato in Roma, od in Perugia, et egli però vorebbe schivare questo circuito di cosi lungo viaggio, et non ostante anco un altra difficoltà, che propone detto Padre Generale, quale è che detto fra' Francesco dovrebbe prima ordinarsi à Sudiacono, e pure egli non e hora in età di potersi promovere al detto Ordine del Sudiaconato, E però si supplica Vostra Eminenza ad operare con detto Padre Generale, che conceda al detto fra' Francesco Stradella la stanza di Bologna, Et questa gratia viene chiesta a Vostra Eminenza ancora dal sudetto Cavalliere Marc' Antonio Padre del detto fra' Francesco, à fine di havere detto suo figliolo nella detta città di Bologna non molto lontana dalla terra di Vignola dove detto Cavalliere è hora Vice Marchese per il signore Duca di Sora, e per soprastargli, e per

molti altri rispetti, che vi concorrono, che di tanta non men pia, che giusta gratia resteranno ambedue eternamente tenuti à Vostra Eminenza. Quam Deus x.

(Cancellaria Ducale: Carteggi e Documenti di Ecclesiastici: Regolari Str.)

[Beiliegend ein Brief des Marco Antonio Stradella mit dem Datum: Di Vignola à di 23 luglio 1642; den Inhalt bildet das gleiche Gesuch.]

Stradella's Vater war also Cav. Marco Antonio Stradella — aus Piacenza[1]), so meldet eine Chronik von Vignola[2]) im Archivio parocchiale dieser Stadt. In den Jahren 1642 und 1643 vertrat er als Vice-Marchese und Governatore von Vignola die Stelle des mit dem Marchesat belehnten Principe Boncompagni[3]), der nicht in Vignola leben wollte. Aus einem Briefe von Giacomo Aureli, dem Nachfolger Stradella's, vom 19. Juni 1643 (im R. Archivio zu Modena) geht hervor, daß Stradella bei der Belagerung Vignolas durch die Päpstlichen[4]) einen harten Stand hatte und sich nach Montefestino zurückzog. Der erwähnte Bericht in der Geschichte von Vignola stellt das Ereignis so dar, daß Stradella das Kastell übergab, obgleich es zu mehrtägigem Widerstand fähig gewesen wäre, und Hilfe durch den Herzog von Modena in Aussicht stand, weshalb dieser ihn erzürnt über den Verrat aus seiner Stellung entließ[5]).

Francesco, ein Sohn dieses Marco Antonio, scheint in sehr jugendlichem Alter dem Augustinerorden beigetreten zu sein. In der Beilage zur angeführten Bittschrift (II) ersucht der Vater den Kardinal d'Este, sich für die Versetzung seines Sohnes von Aquapendente nach Bologna zu verwenden, damit er dort »den Studien, auf die ihn sein Talent hinweise«, obliegen könne. Unter den Schwierigkeiten, die dieser Versetzung im Wege stehen, wird die Minderjährigkeit des Fra Francesco zum Amte des Subdiakons angeführt, das hierzu vorausgesetzt werde. Es ist daraus zu ersehen, daß der für die Erziehung seines Sohnes besorgte Vater Francesco frühzeitiger, als dies Regel war, die Studienlaufbahn ermöglichen wollte. Auch die Bemerkung, daß der Vater ihn in der Nähe haben wolle, um ihn noch überwachen zu können[6]), sagt, daß Francesco

---

1) In Piacenza fand sich keine Spur der Familie Stradella. Der Direktor des Archivio Comunale Conte Affaticati versichert, eifrige Nachforschungen angestellt zu haben, die ohne Ergebnis blieben.

2) *Storie Vignolese di Alessandro Plessi* (Monti Vignola), p. 68.

3) Im Privatarchiv der Casa Boncompagni Ludovici (Rom) fanden sich keine auf Str. bezüglichen Dokumente.

4) Im Kriege der Barberini (Urban VIII.) mit dem Herzog Odoardo von Parma 1622—48), dessen Bundesgenosse Herzog Franz I. von Modena war.

5) Es befindet sich im R. Archivio zu Modena von Marco Antonio Str. noch ein Carteggio vom 23. Juni 1642—11. Juni 1643, das nur von Verwaltungsangelegenheiten handelt.

6) » . . . *e per dare a me suo Padre questa consolatione di vedere, e godere più d' appresho detto mio figliolo, che hora si trova di famiglia in Acquapendente, e per soprastargli ancora*« x.

damals (1642) sehr jung war. Jedenfalls dürfte er aber das erste Dezennium überschritten haben.

Wenn die Bestimmung von Alessandro's Geburtsjahr um 1645 als annähernd richtig angenommen werden darf, wäre daher ein bedeutender Altersunterschied zwischen den beiden Brüdern vorhanden. Alessandro's Geburtsort kann man sich mit einiger Wahrscheinlichkeit in der Landschaft von Modena denken, vielleicht in Vignola oder in Montefestino[1]. In dieses Städtchen hatte sich Alessandro's Vater ja im Juni 1643 zurückgezogen; es fehlt aber jede Nachricht, ob er hier geblieben oder aus Gram über seine Entlassung, wenn er nicht etwa durch ein Besitztum an Vignola gebunden war, ausgewandert ist — vielleicht, um in der Nähe seines Sohnes zu leben, nach Bologna. Francesco[2] scheint mit dem estensischen Hofe in Fühlung geblieben zu sein; das Dokument (I) vom 19. August 1682 zeigt, wie er diese Beziehungen später auszunützen suchte.

Wie die Erziehung des älteren Sohnes mag wohl auch die Alessandro's dem Vater am Herzen gelegen haben. Wo er seine Studien gemacht hat, ist noch gänzlich unbekannt, — nach Catelani sicher in keinem der neapolitanischen Konservatorien, da in ihren gewissenhaft geführten Chroniken, die jetzt im R. Collegio do Musica aufbewahrt sind, sein Name nicht verzeichnet steht. Fast möchte man aber annehmen, daß Stradella doch in seiner Jugend in Neapel gewesen sei, weil diese Stadt immer wieder in seinen Biographien eine Rolle spielt, entweder als sein Geburtsort oder als Schauplatz seiner Wirksamkeit[3].

Verbürgt ist, daß Stradella einige Zeit in Venedig weilte. Daß er dort im Auftrage der Republik Opern komponiert habe, wie Bourdelot berichtet, bezweifelt Burney auf Grund der Dramaturgie Allacci's und der erhaltenen Repertoires venezianischer Theater. Auch bei Galvani[4] ist keine Aufführung einer Oper Stradella's verzeichnet. Außerdem wird Bourdelot's Behauptung durch die Tatsache erschüttert, daß die Republik überhaupt keine derartigen Aufträge erteilte, da alle Theater in Venedig Privatunternehmen waren. Gleichwohl sind im *Dictionnaire des Opéras* von Clément et Pierre Larousse (Paris 1897) Aufführungen

1) Nachfragen in den Archiven und Kirchen der beiden Städtchen erzielten negative Resultate.

2) Unter den Papieren der Augustiner im R. Archivio zu Bologna befindet sich kein auf ihn bezügliches Dokument.

3) So Schilling, Encyclopädie der gesamten mus. Wissenschaften (Stuttgart 1838) Bd. VI, »Er ging zuerst nach Neapel, schrieb daselbst mehrere Werke, die nicht bekannt sind« x.

4) *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII.* (Ricordi 1878).

des *Corispero* (»vers 1665«), des *Oratio* (»vers 1666«), des *Trespolo* — geschrieben »*Tres Polotutoro*« (»vers 1667«) und des *Biante* (»vers 1668«) zu Venedig angeführt, ohne daß jedoch die betreffenden Theater genannt wären [1]).

Bestimmter läßt sich behaupten, daß Stradella in Venedig als Gesangslehrer tätig war. Nach Bourdelot's Erzählung war die Maitresse eines venezianischen Edelmanns Pig. (Pignaver) seine Schülerin; beide wurden von einer glühenden Neigung zueinander erfaßt und entschlossen sich, nach Rom (bei Burney über Neapel) zu fliehen. Der dupierte Venezianer, — der nach einem noch näher zu betrachtenden Dokumente im R. Archivio zu Turin, wie auch bei Richard, kein Pignaver, sondern der Senator Alvise Contarini war [2]), — habe zwei berühmte Bravi gedungen, die den jungen Künstler mitsamt der entführten Geliebten ermorden sollten. Wenn Catelani Richard's Ansicht, nach der eine solche Rache im Charakter der Venezianer begründet sei, als Spitzfindigkeit eines Ausländers zurückweist und versichert, daß dieser Fall für Venedig ganz vereinzelt dastehe, muß dies als naive Entrüstung eines verletzten Patrioten, nicht aber als Kritik eines voraussetzungslosen Historikers genommen werden. Zeitgenössische Memoiren wissen nicht wenige Fälle ganz ähnlicher Art zu erzählen, wie sich die Reichen des Werkzeugs der berüchtigten Bravi zu blutiger Rache in Liebeshändeln bedienen [3]). Bei einer Aufführung des *San Giovanni Battista* in der Lateransbasilika sollen die beiden Abgesandten des Venezianers, überwältigt von Stradella's Komposition, ihre möderische Absicht aufgegeben und dem bewunderten Meister zur Flucht nach Turin geraten haben. In unserem nüchternen Jahrhundert wird man diesem wunderbaren Ereignis skeptischer gegenüberstehen als noch Burney, der wenig Grund daran zu zweifeln sieht. Catelani hält üherhaupt eine solche Aufführung im Lateran um das Jahr 1676 [4]) nicht für wahrscheinlich, da er weder in Baini's Denkwürdigkeiten der päpstlichen Musikaufführungen und der hervorragendsten

1) Die gleichen Angaben in Dassori, *Dizionario Lirico* (Genova 1901) stammen von Clément, wie mir der Verfasser mitteilt. Fétis a. a. O. führt gerade die erwähnten 4 Opern (ohne Jahreszahlen) an — nach Anm. S. 65 in »*La Musica*« von G. B. Dall' Olio, die auch Clément's Quelle sein dürfte.

2) Bei Carutti, *Storia della diplomazia della corte di Savoia.* (Roma 1875), III, p. 79 entführt Str. nicht die Maitresse, sondern «*una Giovane patrizia destinata sposa al senatore Contarini*».

3) So Freschot, *Etat ancien et moderne des Duchès de Florence*, *Modène*, etc. Utrecht 1711, p. 342.

4) Dieses Jahr ist übrigens von Burney nur auf Grund des Datums von *La Forza dell' Amor paterno* (1678) und der vorangehenden Ereignisse erschlossen, während nach Fétis Burney behauptet, es sei die in seinem Besitze befindliche Partitur des S. G. B. zu Rom 1676 datiert.

Komponisten jener Zeit noch sonst irgendwo davon eine Erwähnung findet.

Auf einen Aufenthalt Stradella's in Rom deuten zahlreiche Stellen seiner Partituren. Die Kantaten *Il mar gira nei fiumi*, *Fra queste ombre*, *Qui dove fà soggiorno*, *Che speranza aver si puo* und die Serenata *Circe* (B) enthalten in der Dichtung Hinweise auf Rom oder die römische Landschaft; der geistliche Dialog *Pugna, certamen*, die Kantaten *L'avviso al Tebro giunto*, *Ecco amore* sind Gelegenheitskompositionen zu Familienfesten des römischen Adels; die Serenata *Vola, vola in altri petti* ist Don Gasparo Altieri, dem Nipoten Papst Clemens' X.[1]), gewidmet. Auch sind die Dichter einer Reihe seiner Kompositionen Römer — so Benedetto Pamfili, Lelio Orsini, Pietro Monesio, Sebastiano Baldini, Flavio Orsini. Einen festeren Anhaltspunkt bietet uns Stradella's Prolog zu Cesti's *Dori*, der 1672 zu Rom datiert ist[2]). Nach Ademollo[3] wurde hier wirklich in diesem Jahre Cesti's Oper gegeben, und es scheint daher jene Angabe glaubwürdig zu sein. Dagegen müssen wir wohl annehmen, daß Stradella's Liebesverhältnis damals — fünf Jahre vor Turin — noch nicht angeknüpft war und wahrscheinlich zu seinem römischen Verhältnis in keiner Beziehung steht.

Von einer Flucht nach Rom ist auch in dem zuverlässigsten Bericht, der von Stradella's Liebesabenteuer handelt, nichts erwähnt. Dieser fand sich im R. Archivio zu Turin in den handschriftlichen »*Memoires De la Regence De Maria Jeanne Baptiste de Nemours Duchesse Mere de Savoye*« (*Carte della Real Casa di Savoia*, *Tutele e Reggenze*, *mazzo* 5⁰ no. 9 [1675 in 1684]) und mag hier an Stelle desjenigen von Bourdelot die Ereignisse in Turin erzählen.

(III) pag. 166. Il arriva une chose fort extraordinaire et dont on n'avoit jamais vû d'exemple, un musicien nommé Stradella avoit enlevé a Venise la maitresse d'Aloise Contarini, il la conduisit a Turin, ou ce noble la vint chercher quelque tems après accompagné de quarante de ses amis, de ses domestiques ou de ses braves, il fit toutes les instances possibles auprès de la Regente a fin que l'homme et la fille luy fussent remis, on luy fit comprendre que ce la ne se pouvoit pas, il se reduisit à la fin à demander que la fille fut mise dans un couvent pour se faire religieuse, ou qu'elle epousa Stradelle, et que jusques à l'accomplissement d'une de ces deux conditions il fut deffendu au musicien d'exercer sa profession. La famille des Contarini fort offensé du hardi procedé de cet homme envoya quelque tems (fehlt: après) à Turin deux Scellerats qui le blesserent de quattre ou cinq coups d'Epée, ils se retirerent chés le marquis de Villars ambassadeur de France, ou ils furent reçûs sur une lettre de l'abbé d'Estrades ambassadeur à Venise, une action si noire et si horrible dans un paїs ou jusque alors on n'avoit

1) Freschot a. a, O., S. 643.

2) Brüssel, Conservatoire royal de Musique.

3) *I teatri di Roma nel secolo XVII.* (Roma 1888).

rien vû de Semblable offensa fort la Regente, elle fit demander vivement a l'ambassadeur qu'on remit a la justice ces deux assasins que l'attrocité de leur crime rendoit indigne de toute sorte d'azile et d'immunité, mais on ne pût (fehlt: rien) obtenir, l'ambassadeur les conduisit lui même dans son propre carosse a Pignerol a fin de les mettre couvert des peines qu'ils auroient subis si on avoit pû les saisir.

Im allgemeinen gleicht dieser Bericht der Erzählung Bourdelot's, nur sind es hier drei Mörder, unter ihnen der Vater Hortensia's (so ist die Entführte genannt). Auch werden hier die Mörder erst in Freiheit gesetzt, nachdem sich herausgestellt hat, daß Stradella seinen Wunden nicht erliege.

Nach Carutti[1]) traf Stradella im Sommer 1677 in Turin ein, wo damals die Herzogin Giovanna Battista von Nemours (1675—84) für ihren minderjährigen Sohn regierte. In den Dienst ihres Hofes[2]) stellte Stradella seine Kunst — so Bourdelot und Carutti übereinstimmend mit unserm Dokument (III); dies bestätigen auch die Widmungen der Kantaten *Se del pianeta ardente*, *Sciogliete in dolci nodi*. Aus seiner Stellung am Hofe und der Anteilnahme der Herzogin an seinen persönlichen Angelegenheiten will Catelani wohl nur dem Gedanken zuliebe, Stradella möchte edler Abkunft sein, auf dessen höfische Umgangsformen schließen, die ein Beweis seiner vornehmen Erziehung seien. Die Stellung seines Vaters ließe es ja denkbar erscheinen, daß sich Alessandro wirklich in seiner Jugend feine Sitten angeeignet hat. Aber auch ohne eine solche Annahme wäre sein Verhältnis zum Turiner Hofe nichts Ungewöhnliches. Der Musiker, insbesondere der Sänger, nahm im Seicento an den Höfen Italiens gleich den Narren eine Sonderstellung ein, die ihn von aller Etikette befreite[3]). Wir sehen ja Stradella hier auch mit seiner Maitresse öffentlich auftreten, wodurch er gewiß nicht nur keinen Anstoß erregte, sondern sich in erhöhtem Grade das Interesse der sensationsdurstigen Hofgesellschaft gewann[4]).

Unverständlich in unserm Berichte sind die Bedingungen, unter denen sich der Venezianer zufrieden gibt; sie könnten eher von den Eltern der

---

1) a. a. O.

2) »*La risplendente ed elegante corte di Carlo Emanuele II fu continuata dalla duchessa vedova G. B. di Savoia — Nemorso, donna di colto e svegliato ingegno, educata in Francia e fondatrice di un' Accademia letteraria a Torino.*« Bertoletti, *Istoria della R. casa di Savoia* (Milano 1830), p. 240. Weder hier noch in Frezet, *Histoire de la Maison de Savoye* (Turin 1826) ist etwas von Stradella erwähnt.

3) « . . . *libertés qu' ont coûtume de prendre les Musiciens ausquels comme aux bouffons cela est permis dans les Cours de l'Italie*». *Memoires de Parme* in Freschot, a. a. O., S. 498.

4) Die angeführten Memoiren berichten (S. 490f.) einen analogen Fall, wie ein Sänger Gioseppino mit einer venezianischen Courtisane an den Hof von Parma kommt und die Gunst des Herzogs gewinnt.

Entführten gestellt sein und würden sonach für die Darstellung Carutti's[1]) sprechen, nach welcher Hortensia einer Patrizierfamilie angehört und die Mörder von ihren Eltern bestellt sind. Wenn der französische Gesandte in Venedig die beiden Bravi dem Schutze des Gesandten in Turin anempfiehlt, erklärt sich dies durch die große Macht der Familie Contarini[2]), die ja in der Regierung Venedigs wiederholt eine führende Rolle spielte; es mag daher das diplomatische Interesse die Handlungsweise der Gesandten bestimmt haben. Auf die Beschwerden der Madame Royale hin tadelte Ludwig XIV. Villar's Verhalten; zu dessen Abberufung und der Ernennung des Abbé d'Estrades zum Gesandten in Turin (1679) scheint indes die Entrüstung über jenen Fall in Turin nicht der einzige Anlaß gewesen zu sein[3]).

Richard behandelt den diplomatischen Briefwechsel, der dieses Nachspiel der Aufsehen erregenden Affäre zum Gegenstand hat. Zur Beleuchtung von Stradella's Persönlichkeit ist nach Catelani damit sehr wenig beigetragen. Wenn Villars den jungen Künstler als *serviteur* bezeichnet und als ganz schlechtes Subjekt, als einen Mädchenräuber und Abenteurer schildert, so mag er darin wohl zu seiner Rechtfertigung stark übertreiben. Wie er aber die Gunst, die Stradella am Hofe genießt, nicht leugnet, mag auch an jener Charakteristik ein Körnchen Wahrheit sein, das geeignet ist, unseren gegen Catelani's Ansicht erhobenen Zweifel an Stradella's höfischer Lebensart zu bestärken.

Stradella's letzte Lebenszeit spielte sich in Genua ab. Hier hat er nach Burney für den Carneval 1678 eine Oper *La forza dell' Amor paterno* komponiert. Catelani verhält sich sehr mißtrauisch zu Burney's Angaben[4]):

Dell' opera, . . . non so che dire: il Burney asserisce di aver veduto e posseduto il libretto; egli è finora il solo fortunato. Per mia parte ho rinnovate le ricerche all' infinito, come suol dirsi per mare e per terra: non il libretto, non un cenno in mille cataloghi ho trovato di questo melodrama e della sua esecuzione in un teatro.

Schließlich scheint sich Burney's Behauptung doch als richtig zu erweisen. Wenn auch noch keine Spur des Werkes selbst, haben sich übereinstimmende Angaben von einer Aufführung desselben gefunden[5]).

---

1) a. a. O. III, S. 79.

2) Eine lange Reihe Dogen gehört diesem Geschlecht an; in jener Zeit: Carolus 1655—75), Ludovicus (bis 83). Zedler, Universallexikon (Leipzig 1733), Bd. VI.

3) Carutti a. a. O., S. 80.

4) "*For being in possession of the drama which he fet for Genoa precious to his murder, which is entitled . . . and dated Genoa 1678 it appears that the dedication of this opera to Signora Teresa Raggi Paoli was written by Str. himself.*" x.

5) Herr Albert Schatz in Rostock hat mir diese wertvollen Resultate seiner Forschungen freundlichst anvertraut. In seinem Besitz befinden sich die betreffenden Quellen.

In den *Cenni biografici sul Reg. Teatro del Falcone in Genova* von Seb. Vallebona (Genua 1877) begegnen wir unter den als dargestellt verzeichneten Werken Stradella's Oper mit der Abweichung: *amor materno* statt *paterno*). Ein Heft ohne Titelblatt beginnend mit S. 125 und der Überschrift *Dissertazione seconda*, *Capitolo primo* enthält ebenfalls einen Hinweis auf die hier richtig betitelte Oper, welche nach beiden Quellen 1678 zur Darstellung gelangte. Endlich wurden nach einem handschriftlichen Verzeichnis der im XVII. Jahrhundert in Genua gegebenen Opern 1678 *Amor per destino* von Lonati und *La forza dell' amor paterno* aufgeführt.

Ein sicheren Anhaltspunkt zur annähernden Bestimmung von Stradella's Todesdatum gewährte bisher die Partitur des *Barcheggio*. Dies Werk ist eine Festserenade zur Hochzeit des Carlo Spinola mit Paola Brignole, die nach dem Kirchenbuch von S. Ma. Magdalena in Genua am 6. Juli 1681 stattfand. Die Partitur aber trägt die Bemerkung »*Inventione per un Barcheggio*. 1681, 16 *Giugno. L'ultima compositione del sig. Stradella.*« Auch vor der Sinfonie steht »*Ultima Sinfonia del* ...«

War durch diese Werke bestätigt, daß Stradella's Schaffen zuletzt Genua angehörte, so konnte doch der Rest von Bourdelot's Erzählung, Stradella sei hier nach seiner Verheiratung mit Hortensia den Verfolgungen seines Feindes endlich erlegen, nicht als vollkommen glaubwürdig gelten, weil das Datum der Ermordung um 1670 angesetzt ist[1]), während doch aus den Bemerkungen mehrerer Partituren hervorgeht, daß Stradella noch 1681 lebte. Da nun Catelani weder in den Archiven von Genua und Turin noch bei zeitgenössischen Chronisten einen Hinweis auf Stradella's Ermordung entdecken konnte[2]), spricht er die Vermutung aus, Stradella möchte eines natürlichen Todes gestorben sein[3]). Doch sollte Bourdelot auch hier Recht behalten.

Im R. Archivio zu Modena befinden sich folgende zwei Dokumente, die endlich in dieser Frage Aufschluß erteilen:

IV. »Mercordi sera fu ucciso il famoso musico Stradella.« 28. febbraio 1682 (Avviso da Genova nel volume degli Avvisi da Venezia del 1682. — Cancelleria Ducale Avisi e Notizie dall' Estero).

V. Genova 7 Marzo 1682.

Per indittio della morte di Alessandro Stradella fu fatto due giorni sono priggione il Signor Battista Lomellini detto Bauiolo, e due suoi fratelli si

1) Es stammt diese Angabe wahrscheinlich von Bonnet, der die handschriftlichen Memoiren seines Onkels Bourdelot seiner Geschichte zugrunde legte. Da dieser (nach Fétis, a. a. O.) 1685 starb, wäre ein solcher Irrtum nicht zu erklären, zumal da der Verfasser genau von den Ereignissen unterrichtet scheint.

2) Auch unsere Anfragen in beiden Archiven ergaben negative Resultate.

3) Ebenso bezweifelt Mazzucato die Ermordung. (Grove, *Dictionary of Music and Musicians*, III.)

sono messi in Chiesa, vociferandosi per Gelosia di una Comediante, che è la medesima per la quale qui uenne l'Abbate Granuella, il quale doppo di haverla ingrauidata si parti, e ne prese la protettione il detto Lomellini, e chi penetra il segreto dice, che il Stradella imparando musica e sonar d' Instrumenti à qualche dame, fra' quali una sorella di questi, con cui per toccar trop' alto tasteggiana nel bahso, che per cio ne sia morto, in seguito di questo ha il Magistrato dell' Inquisitione fatto ordinare à Carlo Ambrosio Lonati perito nel suono di uiolino, che per divertirsi le dame hauea frequenti le chiamate, che eschi dal dominio Genouese fra tre giorni, et egli obedi al primo, che ieri segui la partenza, si uocifera anche, che simil succesho incontrerà un barbiere unico nel taglio de capelli per le medesime, ateso le moderne usanza di testa, et egli, che ne cava non ordinary regali di pochi giorni fa comparire noue mode. (Avviso da Genova. Cancelleria Ducale: Avvisi e Notizie dall' Estero 1682).

Soviel aus dem unklaren Berichte ersichtlich ist, fiel Stradella der Rache einer Schauspielerin zum Opfer, welcher er durch Liebeleien mit seinen Schülerinnen Grund zur Eifersucht gab. Der als Mörder verhaftete Lomellini, der Beschützer dieser Dame, und dessen Brüder scheinen das Rachewerk vollbracht zu haben, um damit zugleich die Entehrung ihrer eigenen Schwester durch Stradella zu sühnen. Da dem Verfasser des Berichtes die Motive der Tat nur gerüchtweise bekannt sind, ist es wohl möglich aber nicht wahrscheinlich, daß in Wirklichkeit das Attentat im Auftrag des Senator Contarini verübt wurde, nachdem Stradella doch vier Jahre unbehelligt in Genua gelebt hatte. Jedenfalls muß der leichtsinnige Künstler durch sein Privatleben Anlaß zu solchen Gerüchten geboten haben, wenn diese etwa auch nur auf Aussagen des Mörders zurückzuführen wären, der sich so zu rechtfertigen suchte. Durch Stradella's Vergehen, das durch einen derben Witz angedeutet ist, wird ja die Inquisitionsbehörde auf ähnliche frevelhafte Vergnügungen des Violinisten Lonati[1]) und eines Barbiers aufmerksam. Diese analogen Fälle lassen die Schuld Stradella's als Symptom eines freien Bohèmelebens erscheinen und fordern für sie eine mildere Beurteilung. Stradella war eben als Musiker auf den Verkehr mit der leichtlebigsten Menschenklasse angewiesen. Und die erwähnte Schauspielerin kann gleich ein Beispiel sein, mit welchen Menschen er zu tun hatte. Sollte mit ihr Hortensia gemeint sein? Wäre diese wirklich Stradella's Gattin geworden, wie Bourdelot behauptet, würde sie sicher in dem Bericht als solche genannt sein. Aber in Dokument I scheint von einem Sohn Alessandro's die Rede zu sein? Daraus, daß die Ursache des Mordes als Geheimnis behandelt ist, sehen wir, daß die bedenkliche Affäre ver-

1) Wahrscheinlich der Komponist der Oper *Amor per destino*, die mit Stradella's *La forza dell' Amor paterno* im Karneval 1678 gegeben wurde, s. S. 9. Später wurde Lonati in Mailand Gemigniani's Lehrer. Vgl. Wasielewski, die Violine und ihre Meister, S. 89.

tuscht wurde, und dies erklärt, wie Stradella's tragisches Ende der Nachwelt ein Rätsel bleiben mußte.

Da wir aus dem geringen biographischen Material nur ein unvollständiges Bild von Stradella's Persönlichkeit gewinnen, werden wir mit um so größerem Interesse in seinen Werken persönliche Züge zu entdecken suchen. Auf den ersten Blick scheint aber die Gestalt, in der uns Stradella als Komponist kirchlicher Vokalmusik und als Erbe Carissimi's im Oratorium entgegentritt, mit unserm lebenslustigen Künstler unmöglich in Zusammenhang gebracht werden zu können. Was der musikalische Stil des Oratoriums vor dem der Oper voraus und mit der Kirchenmusik gemeinsam hat, ist die Pflege des mehrstimmigen Vokalsatzes. Gerade hier können wir, wie nirgends, eine Selbstzucht des Komponisten bewundern, ohne die es auch »einem musikalischen Talent erster Größe«[1], wie Stradella, nicht möglich gewesen wäre, die volle Beherrschung einer polyphonen Technik zu erlangen, wie sie in seiner Zeit nur mehr selten zu finden ist.

Diese Selbstzucht steht im Widerspruch zu den bisher beobachteten Schwächen von Stradella's Charakter. Aber vielleicht lag gerade in ihnen die Bedingung zu der nach einer Seite hin kraftvolleren Entfaltung seiner positiven Anlagen.

Mehr Gelegenheit zur Entäußerung individuellen Lebens als die geistlichen bieten die weltlichen Dichtungen der Kantaten. Weiter ist jedoch der Empfindungskreis in den Opern; die freieste Wahl der Ausdrucksmittel läßt die Persönlichkeit des Komponisten am besten zu Wort kommen, wie eine Betrachtung dieser Werke erweisen wird.

Stradella's abenteuerliches Leben und sein tragisches Ende mögen wohl zu dem Glorienschein beigetragen haben, mit dem Zeitgenossen und Nachwelt seinen Namen zu umgeben pflegten; — so wird er nach Burney im Textbuch der Oper *La forza dell'Amor paterno* als »*riconosciuto senza contrasto per il primo Apollo della Musica*«, in Bourdelot's Geschichte als »*le plus excellent musicien de toute l'Italie*« bezeichnet. Die Opernkomposition, die in jener Zeit allein dem Musiker Lorbeern einbringen konnte, nimmt ja in Stradella's Schaffen nur eine untergeordnete Stelle ein, wenn wir an die Massenproduktion der zünftigen Opernkomponisten des Seicento denken — etwa an die 161 Opern und Theaterfeste Draghi's[2].

Auch ist über Aufführungen seiner Musikdramen wenig bekannt. Clément's[3] Angaben sind ganz unbestimmt und entbehren eines authentischen Beleges. In Genua wurde 1678, wie wir jetzt als sicher an-

1) Ambros, Bunte Blätter, Bd. I, 1896.
2) Köchel, Fux, S. 44.
3) S. oben, S. 7.

nehmen dürfen, *La forza dell'Amor paterno*, erst nach Stradella's Tod 1686 zu Modena der *Trespolo* gegeben[1]) (nach Catelani auch wahrscheinlich 1682 in Bologna) und noch später vermutlich *Oratio* und *Floridoro* in Rom[2]). Auch von Oratorienaufführungen ist mir zu Stradella's Lebzeiten nur die der *Susanna* 1681[3]) und nach seinem Tode die der *S. Pelagia* (1693)[4]) bekannt. Dagegen ist es sehr wahrscheinlich, daß die Gelegenheitskompositionen und die Einlagen in fremde Opern aufgeführt wurden.

Was Stradella als Sänger und Virtuose geleistet hat, ist uns nicht überliefert. Da in jener Zeit das ganze Interesse des Publikums von den Kastraten in Anspruch genommen wurde, dürfte Stradella durch seine Gesangskunst weder großen Ruhm noch materielle Güter erworben haben. Seinen Lebensunterhalt wird er sich außer durch bestellte Kompositionen durch Stundengeben verschafft haben. In Venedig sehen wir ihn Gesangsstunden, in Genua Unterricht in »*musica e sonor d'Instrumenti*« (Dokument V) geben. Auch ein sicher zu pädagogischen Zwecken verfaßtes Werkchen legt von seiner Lehrtätigkeit Zeugnis ab: *Libro de primi elementi del Sig. Al. Str.* (Liceo musicale, Bologna).

Nach Stradella's Tod wurde mit seinen Kompositionen Geld gemacht, wie aus Dokument I zu ersehen ist. Es scheint ein unmündiger Sohn des ermordeten Künstlers zu sein, für den Padre Francesco die Forderung von 600 Pistolen an den Herzog von Modena gestellt hat. Die schroffe Zurückweisung des geforderten Betrages läßt annehmen, daß Stradella's Nachlaß billiger in die Hände des Herzogs kam. Damit findet auch Catelani's Frage, wie die große Zahl von Werken Stradella's in Modena zu erklären sei, ihre Antwort.

Von diesem reichen Bestand Stradella'scher Kompositionen hat Catelani in seinem Werkchen ein ausführliches Verzeichnis gegeben. Im Anhang I haben wir dasselbe durch die in den übrigen Bibliotheken Europas nachweisbaren Werke Stradella's ergänzt — soweit wir hierüber Angaben ermitteln konnten — und glauben damit einen annähernd vollständigen Überblick über Stradella's künstlerischen Nachlaß zu geben.

---

1) Gandini, *Cronistoria dei teatri di Modena* (Mod. 1873), I. p. 94.

2) Näheres bei der Betrachtung der Libretti.

3) Widmung des Textbuches an Franz II. von Modena vom 16. April 1681 (Estense).

4) Der Druck des Textbuches: »*In Modena. Per gli eredi Soliani Stampatori Ducali 1693*« (R. Archivio, Mod.) läßt auf eine Aufführung schließen.

Die dramatischen Werke Stradella's.

Zunächst ist zu bemerken, daß von den elf *drammi*, die Catelani anführt, nur fünf bezw. vier als Opern bezeichnet werden können. Vor allem ist auszuschalten: »*Il Biante. Opera parte in musica e parte in prosa* (*In* 3 *Atti e* 3 *Intermezzi con Violini e Basso*)«. Es ist ein Dialektstück aus dem Leben des Volkes. Derb realistische Zeichnung, wie wir sie später im *Trespolo* kennen lernen werden, findet sich hier gepaart mit einer Neigung zu Späßen, die zuweilen ans Unflätige grenzen. Auf ganz eigentümliche und für den Zeitgeist in hohem Grade bezeichnende Weise stehen zur Haupthandlung die allegorischen Intermezzi im Gegensatz. Die *Gloria* fordert die *Genii di saltare il cavallo, di Ballo* und *di Scherma* auf, einen Wettstreit[1]) einzugehen, der für die drei einen gleichgünstigen Ausgang nimmt, wie der Schiedsspruch feststellt. Sehr gezwungen wird eine Verbindung der Intermezzi mit der Haupthandlung herbeigeführt.

Bietet die Musik dieser Intermezzi nichts Beachtenswertes, so nimmt sie im Hauptstück vollends nur eine nebensächliche Stellung ein. Die Musikstücke — in der Dichtung schwach motivierte Einlagen, — erheben sich nie über ein durchschnittliches Niveau der Erfindung und bestehen meist in volkstümlichen Arietten. Einzelne musikalische Witze erinnern an die comedia dell' arte.

Die »Accademien«: *Accademia d'amore* und *Damon* verhalten sich zur Oper wie das von Carissimi für den kirchlichen Gebrauch gepflegte kleine Oratoriengenre zum großen Bühnenoratorium. Wie in jenen ist auch in unseren Accademien auf objektive Betrachtung das größte Gewicht gelegt. Die Handlung dient als Vorwand für die Aneinanderreihung ein- und mehrstimmiger Gesänge.

Die Dichtung der *Accademia d'amore* — von Giovanni Pietro Mo-

---

1) Dieser Wettstreit scheint in Reitproduktionen zu bestehen, wie sie auf der Cavalleriza in Venedig stattfanden. Diese unterscheiden sich nach Tassini (*Feste spettacoli, divertimenti e piaceri degli antichi Veneziani*, Ven. 1890, p. 183) in Voltigieren, eine »*Battaglia*« und einen »*ballo figurato con vaghe corvette, raddoppi e galoppi*« — entsprechen also den Funktionen der drei genannten Genien. Solche Aufführungen waren meist mit Musik verbunden.

nesio (gest. 1684 nach Quadrio)[1] — ist nicht dramatischer gestaltet als die vieler Kantaten (etwa die von *Alle selve, agli studii*).

Amor macht den Vorschlag: in einem gelehrten Wettstreit solle entschieden werden, welche von seinen Dienerinnen Bellezza und Cortesia sich in seinem Reiche mehr verdienstlich mache. Jede beleuchtet nun ihre Vorzüge. Als Schiedsrichter stellen *Rigore* und *Capriccio* den Wert der Schönheit in Frage und *Disinganno* greift Amor selbst an. Dieser wendet den Streit dem versöhnlichen Ende zu — einem fünfstimmigen Madrigal.

Nicht viel mehr Handlung weist der *Damon* auf.

Zwar werden hier zwei leibhaftige Menschen in's Treffen geführt — ein Schäfer und eine Schäferin —, die in den langersehnten Dämmerstunden sich endlich wiedersehen. Als sie nach der gegenseitigen Versicherung ihrer Liebe und Treue zu den Sternen aufblicken, beginnt der unpersönliche Chor ihr Geschick zu beklagen: immer habe die Liebe Leiden zum Gefolge. Dieser Pessimismus kann aber die Liebenden nicht beirren. Damon erklärt, daß die Liebe vom Himmel komme und alle ihre Qualen keine Leiden seien; Clori bestärkt, daß die seeleneinigende Kraft in den Sternen wohne und die andern müssen ihnen im Schlußmadrigal beistimmen.

Von dem marinisch süßlichen Charakter der Bukolik, den wir in der Mehrzahl von Stradella's Kantaten treffen, ist auch die Musik dieser Accademien erfüllt. Neben Gebilden von innigem Ausdruck wie dem Gebet zu den Sternen im *Damon* finden sich solche, die in ihrer wohlgefälligen Glätte den Eindruck von Manierismus machen.

Von den Kantaten profanen Inhalts unterscheiden sich die besprochenen Werke nur dadurch, daß hier zu den kunstreichen mehrstimmigen Gesängen eine konzertierende Instrumentalmusik tritt, die in jenen überhaupt fehlt[2]. Wir werden später auf die Beschaffenheit derselben näher eingehen.

Ihrem Umfang nach stehen den Accademien die Serenaden (und »Operetten«) zunächst. Ihr Libretto behandelt in engerem Rahmen ähnliche Stoffe wie das *dramma in musica* oder dient — der knappen Form wegen besonders für Gelegenheitskompositionen geeignet — zur Verherrlichung fürstlicher Persönlichkeiten.

Die »leere Sinnbildlichkeit« solcher Festopern[3]) und »die prunkenden daran geknüpften Weissagungen lagen im Geschmacke der Zeit«[4]) und

---

1) Ein Römer. — Ademollo kennt von ihm zwei Libretti von 1674: *La musica seria* und *la musica familiare*. — (*I teatri di Roma*, p. 147).

2) In der Mitte stehen die wenigen Kantaten, die wohl eine Instrumentalbegleitung, aber nur eine Personenzahl von höchstens drei aufweisen; zu ihnen gehört die von Chrysander edierte *Serenata a 3 con Strumenti*. (Supplemente, enthaltend Quellen zu Händel's Werken, III, Leipzig 1888.)

3) Draghi mußte dem Wiener Hofe außer zahlreichen »Licenzen« eine Unmenge Serenaten zu Familienfesten liefern. (Vgl. Köchel, Fux S. 44). Zwei derselben beschreibt uns Winterfeld, allegorisch — politische Festopern am kais. Hofe zu Wien.

4) Winterfeld, (a. a. O.), S. 10.

sind charakteristisch für die Eitelkeit der Fürsten, denen es schmeicheln konnte, auf der Bühne unter die Götter versetzt zu werden oder deren Huldigung entgegenzunehmen.

Daß aber die künstlerische Schöpfungskraft unter diesem Joche geschwächt war, macht uns ein Blick auf die beiden *Circe*-Dramen und das *Barcheggio* begreiflich.

Die Operetta *Circe* (A)

beginnt mit einer lyrischen Betrachtung der drei Personen (Circes Schatten, Zeffiro und Algido) über die Wunder des April. Auch auf seine schlimme Seite, den vielen Regen, wird hingewiesen und die Wolken werden mit den Sorgen der Menschen verglichen. Circe, die den andern — ein Schatten vergangener Zeiten — überallhin folgt, bittet jene, sie an's Grab ihres Sohnes Telegonos zu geleiten. Die aber fordern sie auf, das Altertum zu vergessen und weisen sie auf den Frühling der modernen Zeit. Als Seele des erblühenden Zeitalters wird das toskanische Herrscherhaus genannt, dem sie alle Tribut entrichten wollen: Zeffiro, der Windgott, will Blumen herbeitragen, Algido, der Flußgott, Edelsteine aus seinem Reiche; Circe kann als Schatten nur ein geistiges Geschenk darbringen: Preis und Glückverheißung.

In überaus schwülstigen Vergleichen scheint die Dichtung — zweifellos für ein Familienfest verfaßt — auf aktuelle Ereignisse und Taten des toskanischen Hauses anzuspielen.

Die gleichen Vorgänge in ganz neuer Fassung bringt die Dichtung der *Circe* (B), die wie die vorhergehende von einem Filippo Apolloni[1]) stammt. Immerhin zeigt dies zweite Stück etwas mehr dramatische Bewegtheit als das erste. Das Auftreten Zeffiros, der sich im Echo auf die Fragen der Circe zu erkennen gibt, ist doch einigermaßen bühnenwirksam. Wiederum bringen die drei Personen Tribut aus ihren Reichen herbei; diesmal gilt er einem »Leopold von Toskana«, — nach Catelani's Vermutung dem Cardinal Leopold von Medici. Wie aus den Worten der Circe hervorgeht, die ihm eine glorreiche Zukunft im Vatikan verheißt, scheint das Stück zu seiner Kardinalsweihe verfaßt zu sein — 1667.

Auch die Musik zeigt in dem zweiten Werke zuweilen einen frischeren Zug. Doch ist der Stil hier wie dort der gleiche — der pseudodramatische, wie er in den Kantaten herrscht: ein- und mehrstimmige Gesänge durch Rezitative verbunden »ohne andere Charakteristik als die allgemeine des in den gesprochenen Worten ausgesprochenen Gefühls«[2]); die kalte Allegorie, »das Personifizieren allgemeiner Begriffe«, konnte doch »eine wesenhafte, lebendige Gestalt« niemals entstehen lassen. Während der

---

1) Catelani denkt an den Dichter der Dori. Vielleicht aber ist es der Kardinal Chigi, der unter dem Namen Apollonio dichtete (*Astiage*, 1673 im Tor di Nona, Musik von einem incerto autore. Ademollo, *I teatri di Roma*, p. 144. Es sprächen dafür die Beziehungen der Dichtung auf den Vatikan.

2) Winterfeld, a. a. O., S. 10.

Gesang auch in mehrstimmigen Stücken eine virtuosische Neigung verrät, entspricht die Orchesterbehandlung derjenigen in den vier Opern.

Stammen die beiden Circen offenbar aus Stradella's frühester Schaffensperiode, der dem Stile nach auch die Oratorien *Edita* und *Esther* angehören, so bedeutet die *Invenzione per un Barcheggio* — den Angaben der Partitur gemäß[1]) »*ultima compositione*« — den Abschluß seiner Tätigkeit auf dem Gebiete des Musikdramas. Das *Barcheggio*, dessen Name, wie Catelani bemerkt, eine Aufführung auf schwimmenden Barken besagen will, ist ein Festspiel zur Hochzeitsfeier eines Carlo Spinola mit Paola Brignole, der Sprossen von zwei berühmten Genueser Adelsgeschlechtern.

Neptun, der mit seinem Wasserreiche ein Charakteristikum der dekorativen Barockkunst ist, muß samt seinem Elemente zur Verherrlichung des Festes beitragen. Daß er und seine Gemahlin sich aber nicht ohne weiteres bei jedem Sterblichen zu Gratulanten herbeilassen, bildet den Konflikt des Stückes.

Zu Beginn fordert er die Nymphen des Meeres auf, ihm und Anfitrite zuzujubeln, denn es gäbe kein glücklicheres und mächtigeres Ehepaar. Nachdem er sich von ihr verabschiedet, kommt Proteus angeschwommen und fordert die Meerbewohner zu einer Hochzeitsfeier auf. Der verwunderten Anfitrite erklärt er, daß zwei Sterbliche das Jubelpaar seien, und meint — unbeirrt durch ihren Zorn, auch sie werde mit einstimmen, wenn sie dieselben kennen lerne. Zweiter Teil. Neptun sucht seine Gattin und ist vor Ungeduld sehr schlechter Laune. Endlich naht sie und beklagt sich über die beleidigende Zumutung des Proteus, der sich wieder in irgendeiner Gestalt aus dem Staube gemacht habe. Neptun aber beteuert, daß jener seinem Zorne nicht entgehen solle — und dies mit besonderem Eifer, da ihn die Gemahlin an seiner schwachen Seite faßt und an seine Allmacht appelliert. Er stellt den kühnen Beleidiger zur Rede; doch als ihm Proteus erklärt, wer die hohen Brautleute seien, ändert sich für ihn die Sache wesentlich. Er überzeugt seine Gattin, daß Sprößlinge so hoher Geschlechter, die wie jene Ruhm und Macht auf seinen Meeren erlangten, wohl der höchsten Ehrung würdig seien. So vereinigen sich am Schlusse alle drei zum Preis des Hochzeitspaares.

Die große Fertigkeit in lichten wohlgefälligen Farben ohne viel Schatten und ohne große Sorge um den Inhalt der Dichtung wohlgebaute musikalische Gebilde voll flüssiger Melodik hervorzubringen, sie kennzeichnet, wie schon erwähnt eine große Zahl von Stradella's Kantaten. In den Oratorien wirkt dieser manierierte Stil verstimmend neben dem wahrhaft Echten. Hier ist er wie nirgends am Platze. Niemals von ausgeprägtem Stimmungscharakter, immer wohlgefällig und glänzend täuscht das Flittergold der Töne über die Plattheiten der Dichtung hinweg. Das Schwimmen auf der Oberfläche charakterisiert auch die Musik. Für treffliche Sänger scheinen diese Partien geschrieben zu sein; nirgends aber entfaltet das Orchester bei Stradella solchen Pomp als in den beiden Sinfonien, den Zwischenspielen und den Accompagnements. Auch sind instrumentale Mittel zur Charakterisierung benützt, wovon noch die Rede sein wird.

1) Vgl. S. 9.

Von allen bislang besprochenen Stücken steht keines dem *dramma in musica* so nahe wie der *Schiavo liberato*. Die Bezeichnung Serenata drückt in erster Linie die kleineren Verhältnisse des Werkes aus; es hat nur zwei Akte und vier handelnde Personen (Armida [Sopran], Rinaldo [Contralt], Carlo [Tenor], Ubaldo [Baß]). Statt der bunten Folge effektvoller Szenen, worin die zeitgenössischen Librettisten das Wesen der Dramatik sahen, haben wir hier einen einheitlichen Fortgang mit viel lyrischen Fermaten.

Bei so bekannten Stoffen wie Tasso's Epos haben sich die Librettodichter jederzeit eine gewisse Vertrautheit des Publikums vorauszusetzen und sich daher in ihrer Bearbeitung um einen klaren Zusammenhang wenig zu kümmern erlaubt[1].

Der 16. Gesang der *Gerusalemme liberata* erzählt, wie Gottfried, der Führer der Christen in einem Traume vom Geiste Hugo's beraten den Ritter Rinaldo vom Banne befreit. Carlo der Däne und Ubaldo werden ausgesandt, um nach ihm zu suchen. Nach langen Abenteuern finden ihn diese in dem Zaubergarten Armidas'.

Der erste Teil der Serenade[2] zeigt uns Rinaldo, der hier von Rosenketten gefesselt als Sklave von Armida's Reizen die Tage tatenlos verträumt. Er liegt in ihren Armen und starrt sie an, da kommen die beiden Boten und bergen sich in einem Gebüsch, bis die Magierin von ihrem Geliebten Abschied nimmt, um sich ihren Orakelkünsten zu widmen.

Im zweiten Teil treten die beiden aus ihrem Versteck hervor. Carlo spricht den Ritter Armidens an und erinnert ihn an seinen Kriegerberuf. Wie aus tiefem Schlafe erwacht Rinaldo und erschrickt vor seinem eigenen Bilde, das ihm Ubaldo in seinem Schilde zeigt. Er zerreißt die Blumenketten und entschließt sich, mit jenen zu ziehen. Als die drei zum Ufer des Meeres fliehen wollen, stürzt Armida herbei. Zuerst fleht sie die Fremdlinge an, ihr nicht das höchste Gut zu rauben. Dann ruft sie vergeblich den Schutz ihrer Wächter, der Drachen und Schlangen an, die von jenen getötet worden sind. Auch die Rache des Meeres beschwört sie auf den Treulosen herab Das Schlußmadrigal aber spricht die objektive Betrachtung aus: so schmachvoll es sei, in Wollust zu schwelgen, um so ehrenvoller sei die Rückkehr zur Tugend.

Die Partitur zeigt ein ähnliches Bild wie *Damon* und die *Accademia d'amore*. Zahlreiche Ensembles, breitangelegte Formen und die konzertmäßige Orchesterbehandlung entsprechen dem intimeren Genre und weisen vermutlich auf eine spätere Schaffensperiode des Meisters hin, die mir durch einen solchen Stil gekennzeichnet scheint. Von der Honigsüße der Dichtung ist auch die Musik erfüllt. Doch ist die Nuancierung eine reichere als etwa im *Barcheggio*. Die Sprache der Gesandten und die Rachewut Armida's bringen kontrastierende Farben in das musikalische Gemälde.

Weisen die beiden Akademien und die vier Serenaden uns auf die mannigfaltigsten Gebiete hin, woraus die Libretti des Seicento ihre Stoffe entnahmen — wir finden da Allegorik, Bukolik, Mythologie im Dienste

1 Vgl. Goldschmidt, Studien etc., S. 65.

2) Der Dichter ist Sebastiano Baldini.

des Festspiels und das romantische Epos —, so bedeuten sie in musikalischer Beziehung ein Mittelding zwischen der Kantate und der Oper.

In den Kantatenkompositionen, die durch Carissimi zur höchsten Blüte gebracht wurden, übten die Tonsetzer ihre Hand im dramatischen Gesangsstil, viele Motive, die wir in der Oper ausgearbeitet sehen, finden wir dort in Skizzen vor. Der Ausbildung jenes Stils kam die Pflege dieses Genres sowohl in Beziehung auf den Ausdruck als auf die Form zugute. Die freie Verbindung von Rezitativ und Arioso machte innerhalb des engeren Rahmens das Streben nach Geschlossenheit lebendiger, was hier leichter zu lösen war als auf den weiten Feldern der Oper. Der Freiheit des Ausdrucks war vor allem die Beschaffenheit des Publikums von Wichtigkeit, das wie bei unsrer Kammermusik aus einem auserlesenen Kreise von Kennern bestand. Hier konnte der Komponist mit zarteren Mitteln wirken, hier durfte er Neues und Kühnes wagen[1] — ich denke etwa an Stradella's *Seneca svenato*[2]). Allerdings fehlt auch bei diesem Publikum das Interesse nicht an den virtuosen Leistungen der Sänger, und auch jenes intime Kunstgenre blieb nicht rein von den Anzeichen ihrer Gewaltherrschaft.

Alle diese Züge finden wir in den besprochenen Werken wieder. Die subtile Behandlung des Orchesters, das hier hinzutritt, entspricht der Tendenz des Genres. Ihre dramatische Gestalt aber unterscheidet sich von derjenigen der Oper dadurch, daß anstatt auf wechselvolle Szenen das Hauptgewicht auf lyrische Ruhepunkte gelegt ist. Den Mangel volkstümlicher Szenen teilen sie mit dem Oratorium, dessen ganze Anlage der ihren sehr ähnlich ist.

In der Oper nun werden wir von den Oratorien vorzugsweise mit dem Ausdruck tiefer seelischer Erlebnisse erfüllte Gebilde, von den Kantaten jene gefälligen leichtfertigen Weisen wiederfinden. Dazu kommt hier aber ein neuer Faktor: das Volkstümliche. Auf seinen unmittelbaren Entäußerungen und der von ihm beeinflußten Gestaltungsweise werden wir in den folgenden Werken in gesteigerter Reihenfolge die eigenartigen Vorzüge derselben gegenüber den übrigen dramatischen Kompositionen Stradella's erkennen.

I. *L'Oratio Cocle sul ponte.*

Dramma in 3 Atti.

Elisa (Gattin Oratio's)	Sopran	Floro	Sopran
Vitellia (ihre Tochter)	»	Oratio	Contralt
Valeria (Tochter Pubblicola's, Braut Mutio's)	»	Porsenna	Tenor
		Tarquinio	Baß
Porfiria (ihre Amme)	»	Pubblicola	»
Ismeno (Offizier der Etrusker) .	»	Milo (römischer Soldat) . . .	»
Mutio	»		

1) Vgl. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. II, 2. S. 35.
2) Liceo mus. Bologna.

Oratio's Sieg kann die Römer nur unvollkommen freuen; denn die Tochter des Konsuls Pubblicola, zugleich Mutio's Braut und die Gattin Oratio's mit ihrer Tochter befinden sich kriegsgefangen im Lager des Etruskerkönigs Porsenna. Erfolglose Befreiungsversuche von seiten Mutio's und Oratio's wechseln ab mit ebensolchen Verführungsversuchen durch Porsenna und seine Offiziere. Mutio läßt seinem mißglückten Attentat auf Porsenna noch ein größeres Beispiel von Vaterlandsliebe folgen: Da Porsenna Frieden schließen will, wenn Valeria seinen Anträgen Gehör schenke, sucht Mutio seine eigene Braut dazu zu überreden, jedoch vergeblich. Valeria flieht zu den Ihren, wird aber vom Vater und vom Bräutigam ins feindliche Lager zurückgeschickt. Am Schlusse gibt Porsenna in Bewunderung der Charaktergröße der Römer die Gefangenen zurück, darunter Valeria, die ihm schon vom Konsul als Friedenspfand zuerkannt worden war. Auch Elisa, die in der Notwehr den Bedränger ihrer Ehre erstochen hat, wird vom König begnadigt und kehrt in die Arme ihres Gatten zurück.

Der Inhalt des Stücks entspricht demjenigen des *Mutio Scaevola* von Minato, (der von Cavalli komponiert 1665 im S. Salvadore zu Venedig aufgeführt wurde), wie ihn Kretzschmar erzählt[1]). Sollte das Buch mit diesem identisch sein?[2]) Aus seinen dreimal zwanzig Szenen gewinnen wir ein Bild von jenen Staats- und Galantrieaktionen, wie sie seit der *Incoronazione* in Venedig im Schwunge waren und das Repertoire einzelner Theater beherrschten[3]).

Der Ansicht Rolland's[4]), der in solchen mit Vaterlandsliebe und Edelmut parfumierten Liebeshelden ein Aufflackern nationaler Gefühle bemerken will, kann ich nicht beistimmen. Mir scheint vielmehr, als ob es gerade die *cosa strana*, das in jenem Zeitalter Unbegreifliche, Vorsintflutliche solcher Affekte gewesen sei, was das venezianische Publikum an diesen Historien fesseln mochte, wie ja überhaupt sein verderbter Geschmack das Staunen vor dem Unerhörten der Lust des Sichselbsterlebens im wahren Kunstwerk vorzog[5]).

Warum das Drama *Oratio* heißt, ist mir nicht klar geworden; vielleicht zum Unterschied von Cavalli's *Mutio Scaevola*, vielleicht auch um dem Publikum eine Überraschung zu bereiten, wenn schon in der vierten Szene ein andrer als Hauptheld des Stückes erscheint. Denn Oratio hat schon nach der ersten Szene seine Schuldigkeit getan. Oder sollten seine

1) Die venezianische Oper, a. a. O.

2) Nach Ademollo (a. a. O.) wurde 1695 im Tor di Nona zu Rom ein *Mutio Scaevola* aufgeführt, dessen Libretto eine Widmung an Donna Lorenza della Cerda Colonna trägt. (Str. hatte Beziehungen zu den Colonna: die Kantate *Ecco Amore* ist zu einer Hochzeit im Hause C. komponiert.) A. vermutet, es sei das gleiche Libretto, das Cavalli benützt hat; — »*ma la musica*«?

3) Das von San Giovanni e Paolo S. Galvani, *I teatri di Venezia nel sec. XVII.* Ricordi. 1878).

4) *Histoire de l'Opéra en Europe* (Paris 1894), p. 181.

5) So verurteilt ein Zeitgenosse das Musikdrama, das nur erfunden sei »*per maggiormente lusingare il genio del Mondo amico di novità*«. ... Crescimbeni, *Storia della Volgar Poesia* (1698), p. 71.

sonderbaren von Verliebtheit und Eifersucht diktierten Ausflüge ins feindliche Lager die Haupthandlung sein wollen? — Jedenfalls ist es Oratio, der die Schlußarie singt!

Der Konflikt in Elisa zwischen Gattentreue und Mutterliebe erscheint nur episodenhaft. Am meisten entwickelt ist eben der Charakter Mutio's, der entschlossen ist die geliebte Valeria dem Barbarenfürsten zu überlassen, um sein Vaterland zu retten. Sein Mordanschlag auf Porsenna ist wieder episodischer Natur. Der einzige Charakter, dessen Wandlung einer dramatischen Gestaltung fähig wäre, ist Porsenna. Doch auch die Größe seines moralischen Sieges über sich selbst wird beeinträchtigt durch seine schwächliche Verliebtheit, wenn er nach der Flucht Valeria's, die er doch erst vor kurzer Zeit kennen gelernt hat, ohne alle Selbstbeherrschung den Tod ersehnt und von nichts mehr wissen will.

Nicht auf eine innere dramatische Entwicklung kam es den venezianischen Operndichtern an, sondern auf die Aneinanderreihung vieler fesselnder spannender Szenen; sie waren alle »Episodenmänner«[1].

Das niedere Niveau eines Geschmackes, der durch die große Zahl von Verführungsversuchen charakterisiert ist (Catelani bemerkt: *poesia scellerata*), kann auch durch die Absicht, dadurch die Etrusker im Gegensatz zu den edlen galanten Römern als rohe Barbaren zu schildern nicht gehoben erscheinen.

Auch die Musik vermag diesem bunten Szenengewirre kaum eine einheitliche Gestalt zu verleihen. Sie verzichtet noch darauf die einzelnen Gestalten durch eine durchgeführte Charakterisierung aus dem Chaos zu sondern, so daß der Eindruck eines unorganischen Nebeneinander bestehen bleibt. Nur vereinzelt finden sich Ansätze zu einer individuellen Charakteristik in Momenten gesteigerter Erregung. Dann werden auch die Formen durchbrochen, die hier in kleineren Verhältnissen schon die Abrundung von Stradella's späteren Werken zeigen. Der Monolog Porsenna's (II. Akt, 19), der von dem Ausdruck der Rachsucht beim Gedanken an die geliebte Valeria plötzlich zu zarten Tönen übergeht, erinnert an die freie dramatische Formengebung der Venezianer, insbesondere Cesti's. Aber selten hält sich der Komponist an individuelle Züge; öfter verschwimmt seine Zeichnung unter dem Schleier einer oberflächlichen Anmut. Gleichwohl ist der Ausdruck bei Elisa meist pathetischer als bei Valeria; so in ihrer Klage im zweiten Akt. Volkstümlich heitere Töne sind durch die Soldaten Milo und Porfiria, Valeria's Amme, noch in beschränktem Maße vertreten. Eine originelle Gegenüberstellung solcher und seriöser bringt die letzte Szene des ersten Aktes.

1) Kretzschmar, Monteverdi's *Incoronazione di Poppea*. Vierteljahrsschrift f. M., 1894, S. 491.

Einen Hauch antiken Heldengeistes würde man in der Musik des Oratio vergeblich suchen. Auch die drei Sinfonien entbehren gänzlich des feierlichen Tones, der in denen der früheren Venezianer noch die klassische Tendenz aufrecht erhielt[1]. Sie gefallen sich in leichtfüßigen Tanzrhythmen.

Das Bild der Partitur gleicht dem der meisten zeitgenössischen. In den Sinfonien, Ritornells und in einer Anzahl von Arien ist das Spiel der Instrumente ausführlicher vorgezeichnet, indem zum Continuo zwei Systeme Violinen hinzutreten.

II. *Corispero.*

Dramma. Atti due.

Personen:

Almestilla (Tochter Armondo's)	Sopran	Crudarte (Feldherr) . . .	Tenor
Corispero (Astrolog des Königs)	»	Golone (Diener)	»
Clorimira (Prinzessin)	Mezzosopran	Armondo (König)	Baß
Tradonte (Offizier)	Contralt	Lustrino (Diener)	»
Nubesta (Clorimira's Amme) . .	»	Cosmiro (Offizier)	»

Chor der Soldaten (zu vier Stimmen) Chor des Volkes (zu vier Stimmen).

Nach dem letzten Wunsche des ermordeten Königs erhält seine Tochter die Krone nur unter der Bedingung, daß sie Crudarte's Gattin wird; andernfalls sollten ihre Rechte auf Clorimira übergehen. Corispero, der von der Prinzessin Clorimira geliebt wird, hat sein Herz an die Königstochter verloren ohne Hoffnung auf Gegenliebe zu haben, wie er aus den Sternen zu lesen glaubt. Diese aber liebt auch ihn im stillen und weigert sich, das verhaßte Bündnis mit Crudate einzugehen. Durch die Entdeckung von Edelsteinen, mit denen der König einst Crudarte beschenkt hatte, in den Taschen des Mörders stellt sich heraus, daß dieser von Crudarte gedungen war, wodurch das Testament des Königs hinfällig wird. Crudarte, der sich schon als Herrscher gebärdet, will den Corispero, den er beim Rendez-vous mit Almestilla belauscht hat, hinrichten lassen. Das Volk aber, von seinem Verrate durch Tradonte unterrichtet, schleppt an Corispero's Stelle den Crudarte zur Hinrichtung und proklamiert jenen zum König von Rhodos.

Von wem die Dichtung herrührt, und aus welchen Quellen ihr Stoff geschöpft wurde, konnte nicht ermittelt werden. Name, Örtlichkeit und der romantische Charakter weisen auf das Bereich der von Spanien beeinflußten *comedia* hin, dessen Grenzen sich durch das Herkommen weit über die der ursprünglichen Bedeutung von »Komödie« ausgedehnt hatten.

Der Konflikt, der den letzten Willen des Königs den Neigungen seiner Tochter entgegenstellt, ist schablonenmäßig[2] und nicht geeignet eine interessante seelische Entwicklung in Almestilla herbeizuführen, die

1) Kretzschmar, Monteverdi's *Incoronazione di Poppea.* Vierteljahrsschrift f. M., 1894, S. 496.

2) Vgl. Neisser, *Servio Tullio*, Leipzig 1902, S. 15f.

unser Miterleben in höherem Grade beanspruchen könnte. Der barmherzige Zufall muß wie so oft mit der Entdeckung des Verrats die Lösung bewirken. Immerhin ist ein einheitlicher Faden der Handlung festgehalten im Gegensatz zu den seriösen Opern historischen Inhalts, die sich wie der *Oratio* zumeist in einer Mannigfaltigkeit von Episoden verlieren.

Der einzige erschöpfend gezeichnete Charakter ist Almestilla, wenn auch die durch das Milieu bedingte Konvention ihre Züge empfindlich beeinträchtigt. Corispero zeigt wenig Eigenschaften eines dramatischen Helden — von seiner Sopranstimme abgesehen. Von Aktivität ist in seinem Verhalten wenig zu bemerken, da er sein Schicksal den Sternen anvertraut. Crudarte wird gegen ihn als der Bösewicht ausgespielt und mit den schwärzesten Farben gemalt. Tradonte ist wie Crudarte durch den Namen gekennzeichnet.

Wie in fast allen venezianischen Opernlibretti eignet den Dienergestalten noch am meisten Fleisch und Blut; stammen sie doch vom *servo ridicolo* der volkstümlichen Stegreifkomödie ab. Lustrino und Golone sind liebe Kerle, die sich wohl über ihre Herrschaft lustig machen, ihr jedoch treu ergeben sind. Auch die Königin hat sie gern und hört auf ihre Scherze.

Die gesunde materialistische Lebensauffassung dieser Leute aus dem Volke bildet einen mitunter wohltuenden Gegensatz zu den übertriebenen Affekten der Hauptpersonen. Die Diener können es nicht verstehen, daß die Königin um eines Mannes willen soviel Ungemach erdulde, wo ja genug zu haben wären; sie solle doch beide Liebhaber erhören! Die Amme besitzt noch nicht jenen verletzenden Zynismus ihrer neapolitanischen Anverwandten. Die Männer beurteilt sie natürlich nach dem Golde; denn: »*virtu senza ricchezza non s'apprezza*«. In diesem Sinne will sie Clorimira an Crudarte verkuppeln und ihr den Corispero ausreden. Sie selbst mag trotz ihrer grauen Haare noch nicht der Liebe entsagen, muß jedoch für die eigentümlichen Liebkosungen ihres Lustrino ein dickes Fell haben.

In Almestilla bot die Dichtung dem Komponisten eine Gestalt, die zu musikalischer Charakterisierung aufforderte. Ihr Leiden gelangt in edlen Weisen zum Ausdruck. Doch gewann ich aus ihnen den Eindruck, als mangle der sonstige Reichtum und die Kraft von Stradella's Erfindung, weshalb ich annehme, daß diese Oper eines seiner frühesten Werke ist. Mit groben Zügen ist Crudarte gezeichnet; scharf rhythmisierte Bewegungen geben seine Wut und Rachsucht wieder. Auch bei den übrigen Personen, — die Partie des *primo uomo* nicht ausgenommen, — beschränkt sich der musikalische Ausdruck auf die allgemeinsten Züge und meist tritt eine äußerliche Anmut an die Stelle echten inneren Erlebens.

Nur im Verein mit Almestilla ist Corispero's Sprache, wenn beide füreinander zu sterben wünschen, von einem höhern weihevollen Pathos erfüllt (im Duett: *Addio mio ben* II, 20).

Der volkstümliche Stil nimmt in zahlreichen Liedchen und mehrstimmigen Gesangsstückchen einen größeren Raum ein als in dem vorhergehenden Werke. Ein frischer Zug natürlicher Melodik und Rhythmik geht durch sie hindurch, sowohl wenn sie dem gewöhnlichen Gassenhauer nahestehen als wenn sie durch kunstvolle Gestaltung veredelt sind.

Am Schlusse sind Chöre zu dramatischer Wirkung verwendet. Wir werden aus den spannenden Vorgängen im Palast herausgerissen und auf den Platz vor demselben versetzt. Volksmassen wogen auf und ab und rufen *viva*; dazwischen schreien die Soldaten *mora* — beides in einfachen Dreiklangsfolgen. Die erklärende Lösung dieses Widerspruchs geschieht durch Golone: »*eviva re Corispero, mora Crudarte*«. Ungeschickterweise wird dieser Schlußeffekt zerstört durch ein angehängtes Duett der beiden Diener: *Allegrezze.*

Zu bemerken ist noch, daß ausnahmsweise jedem der beiden Akte in dieser Oper die Sinfonia fehlt.

III. *Floridoro*

(oder *Moro per Amore*)[1].

Atti tre.

Personen:

Eurinda (Königin von Sizilien)	Sopran
Lucinda (Prinzessin an ihrem Hofe)	»
Fiorino (Diener Floridoro's)	»
Floridoro (Sohn des Königs von Cypern) unter dem Namen Feraspe	Contralt
Lindora (Eurinda's Amme)	»
Filandro (Gesandter des Königs von Neapel)	Tenor
Rodrigo (Kanzler von Sizilien)	Baß.

I. Akt. Trotz eindringlichen Zuredens von seiten des Kanzlers Rodrigo und der Amme Lindora kann sich die verwaiste Königstochter zu keiner Heirat entschließen. Filandro wirbt wiederholt für seinen Herrn, den König von Neapel, um ihre Hand und wird jedesmal abgewiesen. Als Mohrensklave Filandro's verkleidet ist Floridoro unter dem Namen Feraspe an den sizilianischen Königshof gekommen, der mit seinem väterlichen Reiche in Fehde liegt, um in der Nähe Eurinda's, der Herrin seines Herzens weilen zu dürfen. Zu diesem Zwecke sucht er sich die Gunst der Amme zu erwerben und läßt sich mit ihr auf einen Flirt ein. Dabei wird er von der Königin beobachtet und der alten Amme zuliebe von Filandro für ihre Dienste ausgebeten.

II. Akt. Die Königin hat sich in den Mohren verliebt, weist aber eingedenk ihrer Würde seine Liebeserklärung zurück. Aber zu Fiorino's Kummer hat auch Lindora dem Mohren ihr Herz geschenkt und Lucinda das ihre zum Schaden Filandro's, der

[1]) Titel der Wiener Partitur; Prosniz führt beide Titel irrtümlich als die von zwei verschiedenen Opern an. (Compendium d. Musikgeschichte II, Wien 1900, S. 55.)

sie glühend liebt. Da die Prinzessin ihre junge Liebe nicht erwidert sieht, will sie in Eifersucht auch Eurinda ihr Glück nicht gönnen. Sie übergibt dem Sklaven einen Brief, den er angeblich auf Befehl der Königin dem Rodrigo ins ferne Lager zu überbringen habe, wo man das Nahen der feindlichen Flotte der Cyperer erwartet. So gelingt es ihr, den Mohren aus Eurinda's Nähe fortzuschaffen.

III. Akt. Rodrigo meldet, daß der Mohr unterwegs von den Feinden gefangen worden sei. Die drei liebenden Frauen beklagen ihren Verlust. Bald vertröstet sich jedoch Lindora mit Fiorino, der im Begriffe war, seinem Herrn zu den Cyprern zu folgen, aber dabei von den Sizilianern zurückgehalten worden ist. Er entdeckt das Geheimnis Floridoro's: Bald werde derselbe an der Spitze seines Heeres in Messina einziehen. Kaum gesagt, tritt dies schon ein, und drei glückliche Paare sind das Endresultat.

Im Katalog der Wiener Hofbibliothek ist als wahrscheinlicher Autor des *Moro per Amore* Flavio Orsini angeführt. Sollte es Stradella's Oper sein, die unter diesem Namen nach Ademollo's[1]) Angabe 1696 im Teatro Capranica zu Rom aufgeführt wurde? Auch hier ist Flavio Orsini[2]) als Dichter genannt, während der Komponist *incerto* sei. Eine solche Annahme wird noch bestärkt, wenn wir die betreffenden Notizen mit denjenigen der *Scaevola*-Aufführung vergleichen, die im gleichen Theater ein Jahr vorher (ebenfalls ohne Angabe des Komponisten) stattfand. Jedenfalls ist das von Wotquenne angeführte Textbuch *Floridoro*, wie Catelani versichert, gänzlich verschieden von dem Stradella's.

Floridoro ist zweifellos eine reizvollere Dichtung als *Corisporo*. Mit mehr Recht als jenes Stück können wir sie eine Komödie nennen. Wiederum scheint der Stoff aus dem Reiche der Novelle geschöpft zu sein; diesmal ist der Vorgang aber wirklich ein komischer: die stolze Königin, die gerne ihre Freiheit pries und einem König ihre Hand verweigerte, sehen wir plötzlich in Liebe zu einem verachteten Mohrensklaven entbrannt. Mit einem Male schwindet ihre erhabene Würde dahin; sie muß sich von ihrer Amme verspotten lassen, wie sie diese vorher selbst verspottet hat, als sie Lindora in den niedrigen Sklaven verliebt sah. Der Widerstreit in Eurinda zwischen ihrem hohen Standesbewußtsein und ihrer naiven Verliebtheit, wenn sie Feraspe von Liebe zu schweigen befiehlt und doch nicht stark genug ist ihn fortzuschicken, erhält fortgesetzt die Komik wach. Auch der Rest von Größe, den sie sich für ihre Umgebung aus Scham durch Ausreden zu wahren gewußt, fällt; als sie sich beim Verluste des Liebsten nicht mehr beherrschen kann und in lautes Klagen ausbricht.

Am Schlusse erfährt der tiefe Schmerz der Königin eine Wendung zur Freude, als der geraubte Sklave in fürstlichem Glanze zurückkehrt, um ihr Gatte zu sein. Es ist diese Lösung, in der sich ein vorher Ver-

1) a. a. O.

2) Wahrscheinlich Flavio Orsini, Duca di Bracciano, dem Bernabei ein *Concerto Madrigalesco* (Bologna 1669) gewidmet hat. (Vogel, Bibliographie X.)

kleideter in seiner wahren Gestalt zu erkennen gibt, eine jener dramatischen Wendungen, die in hundert Komödien des Seicento 99mal wiederkehren. Wohl keines dieser Rezepte hat zu so viel unsinnigen Variationen der Motivierung Anlaß gegeben, als das der Verkleidung, das im Grunde nichts als eine neue Inkarnation der dem italienischen Volke eigenen Freude an Vermummung bedeutet, dieser ursprünglichsten aller schauspielerischen Betätigungen — also je ein neues Schauspiel innerhalb der Welt des Schauspiels[1]).

Im *Floridoro* ist dieser so abgenützte Vorwurf immerhin noch auf ziemlich originelle Weise verwendet, und seine Motivierung ist vernünftiger als in vielen anderen Stücken. Zu einer ferneren Schönen, die sie nur aus Gerüchten kannten, in Liebe zu entbrennen, war eine alte Gepflogenheit der italienischen Novellenhelden[2]). Floridoro, dem es so ergangen, ist der Sohn von Siziliens feindlichem König und hat als solcher keine Aussicht, je das Ziel seiner Wünsche zu erreichen. Er muß zur Verkleidung greifen und weiß als *moro per Amore* als Diener Filandro's in die Nähe des geliebten Wesens zu kommen. Auch die Erkennung ist nicht ungeschickt herbeigeführt, indem der gefangene Bote zuerst von seinen Landsleuten erkannt und mit dem Oberbefehl des Heeres betraut wird. Jetzt kann er als Fürst von der Schönen, die er sich als Knecht erobert, Besitz ergreifen.

Während die Hauptpersonen Eurinda und Feraspe durch gründlichere Charakterzeichnung hervorgehoben sind, ist das zweite Paar Filandro — Lucinda oberflächlicher behandelt und entbehrt fast gänzlich eines originellen Zuges. Die Anerbietungen, welche die Prinzessin dem Mohrendiener macht, wenn sie ihn um seine Gegenliebe bestürmt, scheinen die Grenzen mädchenhafter Zucht zu vergessen und sind wieder charakteristisch für den Geist des Seicento.

Das Dienervolk besteht aus bekannten Typen, die hier enger in die Handlung verwoben sind schon durch den Umstand, daß Floridoro in seiner Verkleidung zu ihnen gehört. So ist es möglich, daß sich die alte Amme Lindora, die natürlich die hagestolzen Grundsätze Eurinda's aufs schärfste verurteilt, in die Hauptperson verliebt und sie mit Liebesanträgen bedrängt. Von Fiorino, dem getreuen Pagen, der seinem Herrn von Cypern aus gefolgt ist, wird sie verlacht ob dieser seltsamen Neigung; denn er weiß ja am besten, wie wenig Aussichten sie hier hat. Er selbst will sich nicht mit Amor einlassen und nichts von grauen Haaren wissen.

---

1) So nennt Andreini eines seiner Werke *Le due comedie in comedia*. Klein Geschichte des Dramas, V. (S. 664.)

2) Dem *Ciro* des *Sorrentino* (Ven. 1654) liegt nach Belloni (*Storia lett. d'Italia*, VII, Seicento Milano) eine ähnliche Fabel zugrunde: *Elmera, sorella d'Arpago innamoratasi di Ciro per fama, va in Persia travestita da uomo*, p. 327.

Als aber Lindora nach dem Verlust des Mohren schnell bereit ist, sich mit ihm zu begnügen:

è, giudizio prudente
ed assai ben scaltro
nella perdita d'un
trovarne un altro

und ihm seine treulose Flucht verzeiht, läßt er sich gern auf ihre Liebeleien ein.

Der Reichtum dieser Dichtung an lyrischen Stimmungen hat den Komponisten zu einer großen Zahl von Arien angeregt, die an Tiefe des Ausdrucks zu seinen edelsten Schöpfungen gehören. Vorzugsweise ist es Eurinda's seelisches Erleben, das er in ihnen verklärte: zuerst ihre übermütige Freude an der Freiheit, dann das plötzliche Erwachen liebender Gefühle voll Zartheit und Innigkeit und endlich Schmerz und Verzweiflung über den Verlust des Geliebten. Zuweilen blickt allerdings auch hier das immersüße Lächeln durch, das unter der Anmut die Wogen der Gefühle verbirgt.

Viel kürzer kam die Partie Feraspe's weg, wenn auch sie manches Schöne enthält (II, 4, 8). Filandro, der heißblütige Jüngling macht seinen Erregungen in heftig bewegten Koloraturen Luft. Die Rachsucht Lucinda's ist durch eine stereotype Baßfigur charakterisiert, wie wir sie bei Stradella häufig finden.

Neben den vielen Arien seriöser Gattung, — sechzehn, mehr als in jeder andern Oper sind mit Begleitung der zwei obligaten Violinen geschrieben, — ist auch der leichtfüßige Stil in unsern Arietten und Duetten vertreten — meist dem Charakter der Personen angemessen. Gefällig sind die Weisen des heiteren Pagen, auch wenn er sich über sein Los beklagt. Lindora nähert sich in ihren übermütigen Arietten dem volkstümlichen Tone. Der sorglose Frohsinn der Beiden gipfelt in dem Duett des letzten Aktes. Den Schluß der Oper bildet ein vornehm gehaltenes Terzett, worin sich Rodrigo zu den zwei Hauptpersonen gesellt.

IV. *Il Trespolo Tutore*

(ovv. *Amore è veleno e medicina degl' inteletti.*)

Poesia del Dottor Giambattista Ricciardi.

Atti tre.

Personen:

Trespolo, ein tölpischer Vormund	**Bass**
Artemisia, sein zu ihm in Liebe entbranntes Mündel	**Sopran**
Nino, ihr Liebhaber	**Contralt**
Ciro, dessen Bruder, ebenfalls Liebhaber der Artemisia	**Sopran**
Simona, ihre tölpische alte Amme	**Tenor**
Despina, deren schlaue Tochter	**Sopran.**

I. Akt. Despina wird von ihrem Padrone Nino gebeten, Trespolo's Liebe zum Scheine zu erwidern; durch ihre Hilfe will er den verliebten Alten für seine Absichten gewinnen. — Der verrückte Ciro schleicht sich lüstern an die Seite der schlafenden Artemisia, wird aber von ihrem Vormund überrascht und unter heftigem Wortwechsel verjagt. Trespolo fragt sein Mündel, ob es noch immer niemand zu seinem Gatten ausersehen habe; es solle den bekommen, den es wünsche. Schüchtern gesteht Artemisia, sie habe den gewählt, der ihr zunächst steht, und flüchtet sich ins Haus. Bestürzt sieht Trespolo den Ciro kommen und hält ihn für Artemisia's Auserwählten. Da er jedoch Wort halten will, bespricht er sich mit ihm und ruft Artemisia herbei. Die aber schickt den abscheulichen Narren entsetzt fort. — Dem neuerdings fragenden Vormund wagt Artemisia wieder nicht ihre Liebe zu gestehen; sie will ihm jetzt einen Brief diktieren, aus dem er ihre Wünsche erkennen solle. Trespolo schreibt gedankenlos die ganze Liebeserklärung nieder und hält schließlich Artemisia's Ausruf beim Eintritt Nino's: *Ah, Nino impertinente* für die Adresse. Er übergibt dem Erstaunten das seltsame Schriftstück, während sein Mündel wieder Reißaus genommen hat.

II. Akt. Trespolo wirbt um Despina, die nur mehr an der Einwilligung ihres Padrone zu zweifeln scheint. Sie übergibt dem Alten Nino's Antwort an Artemisia. Mit Nino kommt er dann überein, daß jener Artemisia zur Frau bekommen solle, wenn derselbe ihm Despina überlasse. Artemisia hört diesem Handel vom Fenster zu und klagt, daß ihr geliebter Vormund sein Herz einer andern geschenkt habe. Als dieser ihr Nino's Brief übergibt, zerreißt sie ihn; denn sie lasse sich nicht verkaufen. Vom Fenster aus verlacht sie drauf den jammernden Nino. Der verschmähte Liebhaber warnt seinen Bruder Ciro, der durch die Liebe vollkommen von seiner Narrheit geheilt ist, vor der bösen Zauberin. — Artemisia versucht aufs neue dem Vormund begreiflich zu machen, daß er ihr Auserwählter sei; sie will ihm das Bild ihres Liebsten zeigen — und gibt ihm einen Spiegel in die Hand. Er aber kann darin keinen Bräutigam entdecken, bis Simona ins Zimmer tritt und ihr Bild im Glase erscheint. Er zweifelt keinen Augenblick daran, Artemisia recht zu verstehen, und teilt ihre seltsamen Wünsche der verblüfften Alten mit.

III. Akt. Trespolo beseitigt Simona's Bedenken; sie solle Artemisia probeweise heiraten und dann dem Ciro überlassen. Artemisia erhält durch Simona die Versicherung, daß ihr Vormund sie diesmal verstanden habe und die Verlobung zum Abschluß bringen werde. Nino bringt seine Verzweiflung um den Verstand. Despina ist entschlossen, der Mutter zuliebe den alten Trespolo zu erhören[1]). Dieser bestellt sie nachts an die Hinterpforte seines Hauses, da er Artemisia seine Verehelichung geheim halten müsse. — Simona erkundigt sich bei Trespolo nach Artemisia's Mitgift. Die Beiden bemühen sich vergeblich, das lateinische Testament zu entziffern, bis Ciro kommt und ihnen hilft; dieser wundert sich über Simona's Interesse. — Despina verrät ihm dann ihre nächtliche Verabredung mit Trespolo. Er baut darauf den listigen Plan, an Despina's Stelle in Trespolo's Haus zu schleichen, um den lüsternen Alten zu entlarven. — Trespolo harrt der Stunde, wo Despina die Seine werden soll. — Ciro schleicht sich aus dem Schlafgemach, wo der kranke Bruder fiebernd phantasiert. — Im Hause Trespolo's rechtfertigt Ciro seinen späten Besuch, indem er das Geheimnis des Alten seinem Mündel verrät. Allein mit ihrem Vormund löscht Artemisia die Kerze aus und gesteht ihm endlich ihre Liebe. Trespolo ist aber ins Nebenzimmer gegangen um Licht zu holen, während der noch am Fenster lauschende Ciro die Liebeserklärung auf sich

---

3) Dieser Auftritt Despina's fehlt in dem für die Modeneser Aufführung bestimmten Textbuch.

bezieht. Er steigt herein und beide versprechen sich einander. Als der Alte mit dem Licht zurückkommt, nimmt Artemisia leichten Herzens die Folgen ihres Irrtums auf sich, und Trespolo erklärt sich einverstanden, da ihm Ciro Despina's Hand verspricht.

Das Libretto ist vom Dottore Giovanni Battista Ricciardi[1]) und nach Catelani ist die erste Ausgabe die 1679 in Bologna erschienen (bei Longhi)[2]), so daß die Oper nicht vor diesem Jahre komponiert sein kann. Diese Ausgabe entspricht von wenigen Änderungen[3]) abgesehen dem Text der Partitur. Eine andere trägt eine Widmung an Franz II. und ist für eine Aufführung der Oper 1686 im Teatro Fontanelli zu Modena bestimmt.

Il Trespolo Tutore ist eine echte opera buffa. Wir haben es hier nicht mehr mit jenem stereotypen Konglomerate aller möglichen literarischen Strömungen zu tun wie in der akademischen Komödie des Seicento. Nehmen da die volkstümlichen Elemente meist nur eine Nebenstellung ein und beschränkt sich die Komik in der Regel auf episodische Vorgänge, so ist die Handlung des *Trespolo* eine durchaus komische und ihr Milieu das des niederen Volkes. In seinen nahen Beziehungen zu der volkstümlichen Farcendichtung ist der *Trespolo* den *Podestà di Cognole*[4]) verwandt. Stradella folgte dem Beispiel Melani's, der zuerst die Fruchtbarkeit jener urwüchsigen Kunst für den neuen Musikstil erkannte, doch stieg er noch tiefer zum Volke herab.

Trespolo ist der tölpische Bauer, wie er in der Farce verspottet wurde. Aus seiner Tölpelhaftigkeit gehen die komischen Situationen hervor. Die ersten beiden Mißverständnisse können in ihrer espritvollen Darstellung ihre Wirkung nicht verfehlen. Bei der dritten Variation wächst die Tollheit ins Maßlose und der Dichter läßt hier die derbe Possenhaftigkeit der comedia dell' arte ungezügelt schalten, ohne die feineren Instinkte seines gänzlich verschiedenen Publikums zu berücksichtigen, das sich aus den feinstgebildeten Kreisen zusammensetzte.

Mit viel Humor ist der Charakter des Trespolo gezeichnet in seiner der Selbstbeherrschung ermangelnden Reizbarkeit und der senilen Kurzsichtigkeit. Trefflich sind die Aufwallungen des Jähzorns zuerst Despina (II, 3), dann Nino gegenüber, überaus echt sein eigensinniges Beharren auf einer einmal gefaßten Idee, worauf die Reihe seiner Mißverständnisse beruht. So beteuert er, als ihn Simona für toll erklärt, nicht er, sondern Artemisia sei verrückt geworden (Schluß des II. Akts). Seine Lebensanschauung ist an das Materielle geknüpft, seine an Vergleichen

1) *Pubblico Professore nello studio di Pisa*, geb. 1623, ein Freund Salvator Rosa's und Enrico Nori's. S. Ademollo a. a. O., p. 37, 125, 155. Vallardi, a. a. O., p. 235.

2) In der R. Biblioteca zu Modena.

3) S. oben.

4) Vgl. Goldschmidt, Studien etc.

reiche Sprache dementsprechend trivial oft von Zynismus erfüllt. Auch wenn er scheinbar voll Zärtlichkeit seinem Mündel zur Heirat zuredet, bekräftigt er seinen Rat durch eine zotenhafte Begründung, die ich lieber nicht anführen möchte. Auf sehr ergötzliche Weise ringt der verliebte Alte nach einem poetischen Ausdruck seiner Gefühle: er vergleicht seinen Leib mit einer Küche, in der Amor sein Herz am Roste brät, oder er spricht von der hübschen Musik, die sein Herz und sein Magen zusammen hervorbringen. Der lüsterne Charakter seiner Pantaloneverliebtheit äußert sich unverhüllt, wenn er sich Despina gegenüber, die über seine Zumutung in einem nächtlichen Stelldichein die Ehe zu schließen empört ist, mit den Worten rechtfertigt: *tutte le cose del matrimonio al buio vanno fatte*.

Die realistische Lebensanschauung teilen mit Trespolo die beiden Dämchen, deren Denken und Fühlen nicht immer jungfräulicher Zartheit entspricht. Als Despina ihre Liebe zu Nino als aussichtslos erkannt hat, ist sie entschlossen Trespolo's Gattin zu werden, wie sie selbst sagt, — »damit uns geholfen ist«. Mädchenhafter scheint Artemisia's Seelenleben zu sein. Ihre Liebe zum Vormund ist echt und innig, lieblich ihr Backfischschamgefühl, das ihr nicht den Mut gibt, ihre Liebe in Worten zu gestehen. Weniger weich ist ihr Gemüt, wenn sie den verzweifelnden Liebhaber vom Balkon aus verspottet. Daß aber jene Liebe zu Trespolo nicht so ganz idealer Natur war, verrät sie am Schlusse, da sie gesteht, sie habe ihn ersehnt *per suo cor per suo vezzo e per sua gioia*, und daß sie nicht allzutief war, zeigt zuletzt die Bereitwilligkeit, mit der sie sich in ihr Schicksal fügt.

Nacktem Zynismus begegnen wir wieder bei der Amme Simona. Sie will ihr Töchterlein überreden, Trespolo's Gattin zu werden: ein Ehemann sei wie eine Arznei mit geschlossenen Augen zu nehmen. Simona hofft, durch diese Heirat in bessere Verhältnisse zu kommen, wie sie sich auch aus Geldgier mit dem Gedanken, Artemisia's Bräutigam zu werden, vertraut macht. Die Altweiberlüsternheit, die ja nie fehlen darf, äußert sich etwa in ihrer Vermutung, Artemisia könne ein verkleideter Jüngling sein.

Die unerfreulichsten Gestalten sind Nino und Ciro, insofern durch ihre Schicksale der programmatische Spruch *Amore è veleno e medicina degl' inteletti* verkörpert werden soll. Fällt die wunderbare Heilung des närrischen Ciro recht unvorteilhaft aus dem Rahmen der, abgesehen von den possenhaften Hyperbeln, lebenswahren Darstellung, so berührt der wachsende Wahnsinn Nino's wirklich abstoßend, wenn wir ihn verfolgen müssen, wie er vom Schmerz über getäuschte Hoffnung sich zu verzweiflungsvoller Wut erhebt, um in wüsten Traumphantasien seinen Höhepunkt zu erreichen. Derartige grauenerregende Vorgänge auf der Bühne sind

ein neuer Beweis für den abgestumpften Geschmack des damaligen Theaterpublikums[1]).

Ein großer Vorzug dieses Stückes für die Vertonung besteht darin, daß die zwei Welten der Herren und Diener, — *stilo serio* und *buffo*, — hier durch eine ersetzt sind, in der nur eine Sprache gesprochen wird, die ursprüngliche des niederen Volkes. Auf diesem vereinheitlichenden Grundton konnte mehr durch differenzierte Farbengebung gewirkt werden als wo jener fehlt. Einen heiteren, der Volksmusik verwandten Stil lernten wir bisher als allgemeines Charakteristikum des Dienervolkes kennen, das immer in den gleichen Typen wiederkehrt; hier wo diese Sprache allen Personen geläufig ist, kann sie mit mehr Erfolg individuell modifiziert werden.

Einzig in ihrer Art ist für jene Zeit die musikalische Charakterisierung der Person Trespolo's, eines der frühesten Baßbuffo's[2]). Seine Entrüstung über den schlechten Geschmack seines Mündels, als er in dem Narren Ciro Artemisia's Auserwählten zu erkennen glaubt, könnte nicht treffender geschildert sein. Dieser Szene ebenbürtig ist die zweite des zweiten Aktes, wo Trespolo in helle Wut gerät, als er in dem Briefe Nino's zu lesen glaubt, daß dieser schon das Glück von Despina's Umarmung genossen. Viel Ergötzliches wußte Stradella auch zu bringen, wo es galt, Trespolo's Verliebtheit darzustellen. Einmal läßt er den Alten in parodistischen Koloraturen über die Schmerzen klagen, die ihm der Dorn seiner Rose verursacht; auch die der *comedia dell' arte* geläufige Anwendung der Fistelstimme muß zur burlesken Wirkung beitragen. Höher steht der komische Ausdruck in jenen Teilen, wo der Komponist nach Art der Venezianer unsinnige Worte in pathetische Weisen kleidet, wie in der seltsamen Liebeserklärung.

Schon vertrauter sind uns die Farben in den Gesängen Nino's, des *mezzo carattere*[3]) der späteren *opera buffa*. Bei ihrer Schlichtheit wirkt die äußerliche Wohlgestalt nie aufdringlich. Der Schmerz des Verschmähten ist innig aber nicht tief. Zur Schilderung seiner Fieberträume, in denen er die Schreckensgestalten der Unterwelt beschwört, ist das grellste Klangkolorit des Orchesters herangezogen.

---

1) Die Geschmacklosigkeit der Darstellung des Wahnsinns erhielt sich in der *opera buffa* bis Mozart (*Finta giardiniera*, 1775).

2) »Die Baßstimme, welche man vorzugsweise für das Komische geeignet fand und schon in der alten Oper dafür verwandt hatte, fiel dem Intermezzo zu und hier bildete man schon des Kontrastes wegen mit Vorliebe den Baßbuffo als Hauptträger der komischen Effekte aus.« Jahn, Mozart I, S. 204.

3) »Da man nicht wohl allein mit Karrikaturen operieren konnte, so wandte man auch den mezzo carattere an. Hier trat nun der Gesang schon mehr hervor.« Jahn, Mozart I, S. 206.

Die Liebe Artemisia's zum Vormund ist in zarten Weisen zum Ausdruck gebracht. Sehr reizvoll ist auch ihr Spottlied auf Nino's Klage. Die Partie der Despina tritt am wenigsten in den Vordergrund. Den volkstümlichen Liedern der Amme mangelt die Wirkung, die ihnen in den übrigen Opern durch den Kontrast zum *stilo serio* der Hauptpersonen zukommt.

Im *Trespolo* ist der dramatische Schwerpunkt noch nicht wie in der späteren *opera buffa* auf das Ensemble gelegt; überhaupt sind mehrstimmige Gesänge sehr spärlich vertreten. Der Fortgang der Handlung geschieht noch in der Form des Rezitativs, das sehr flüssig und dem leichten Konversationston angemessen ist. Aus diesem wachsen als Gipfelpunkte des Erlebens die ariosen Teile hervor, die in ihrer knappen Gestaltung dem leichtfertigen Geiste des Stückes ensprechen.

Jeder der drei Akte des *Trespolo* beginnt mit einer Sinfonie. Nur acht Gesangsstücke sind mit den zwei obligaten Violinen notiert.

Trafen wir in den übrigen dramatischen Werken Stradella's manche Schöpfungen von tieferem seelischen Gehalt, konnten wir da und dort noch mehr seine Meisterschaft der Formenbildung bewundern, so lernten wir im *Trespolo* den Meister von einer neuen Seite kennen. Dies originellste Werk ist wie kein anderes von einem einheitlichen Geiste beseelt. Fanden wir in den übrigen Opern nur vereinzelte Versuche einer musikalischen Charakterisierung, so ist eine solche hier an der Person des Trespolo wirklich durchgeführt, allerdings mit burlesker Hervorhebung seiner Schwächen als Karrikatur. »Ohne Zweifel hat ja gerade der Mangel an individueller Charakteristik im Gesang der opera seria das Hinüberschlagen in's entgegengesetzte Extrem in der opera buffa begünstigt.«[1] Im Gegensatz zur Komik dieser Gestalt steht die Anmut in den Gesängen *di mezzo carattere*. Nirgends stören zu starke Gefühlsakzente die frische Gesamtfärbung des Werkes, die uns fast die Banalitäten der Dichtung vergessen lassen könnte.

1) Jahn, V. A. Mozart, 1. Teil (Leipzig 1867) S. 206.

Melodik.

Wenn ich das formale Element der Melodik einer gesonderten Betrachtung unterziehe, so mag dies damit gerechtfertigt sein, daß eine solche Betrachtung gerade bei Stradella, der die verschiedenartigsten Einflüsse in sich aufnahm und dessen Schaffen in eine Übergangsperiode in der Geschichte der Gesangskunst fällt, nicht uninteressante Perspektiven zu eröffnen im stande ist. Seine Melodik trägt einerseits die ausgeprägten Züge einer reifen Entwicklung, verrät aber da und dort schon die Herrschaft des Virtuosentums.

Einer entschieden größeren Selbständigkeit der ausgeführten Begleitstimmen als bei den venezianischen Zeitgenossen entspricht eine prägnantere Gestaltung der melodischen Gegensätze und dieser reicheren Differenzierung wieder eine höhere Einheit in Gestalt größerer von einem Impulse ausgehender Gefüge — eines größeren melodischen »Bogens.« In der willkürlichen Verzerrung der dichterischen Form erkennen wir die Anzeichen der Zopfkunst, die einzelne Worte und Sätze nach Gutdünken unzählige Male wiederholt[1]). Die Schuld daran trägt zum Teil der Dichter, der, statt dem Komponisten zu Hilfe zu kommen, ihn nur selten auf eine Oase von lyrischer Fruchtbarkeit führt und es ihm dann nicht wehren kann, wenn er sich hier weidlich erquickt. Eine solche Ausschlachtung einzelner Worte und Sätze durch Zerdehnung und Wiederholung ist namentlich im Stil derjenigen Werke bemerkbar, die der späteren Schaffensperiode Stradella's anzugehören scheinen.

Die weitgehende Wirkung, die das Virtuosentum auf die Entwicklung der Melodie ausübte, äußert sich zunächst in den verschiedenen Arten von Ornamentierungen, die wir später betrachten werden. Die großen Anforderungen, die der Komponist in der Singstimme stellen konnte, mußten auch der Prägnanz des Ausdrucks zugute kommen. Hier möchte ich nur auf die komische Verwertung eines gewaltigen Stimmumfangs in Trespolo's Arie (C, 1) und auf die schwierigen Sprünge,

---

1) So verlangt B. Marcello ironisch vom modernen Komponisten: *Dovranno formarsi tutte le canzonette delle medesime cose, cioè . . . d'alterazioni di sillabe, di repliche di parole nulla significanti, verbi grazia: amore amore, impero impero, Europa Europa etc. Il Teatro alla Moda* (Neuausgabe: Ven. 1887, p. 66).

welche die Singstimme in der Arie *Se dannasti a fiera* aus *Seneca svenato*[1]) auszuführen hat, hinweisen:



Durch die Betrachtung einiger Beispiele werden wir den beredten Ausdruck von Stradella's melodischer Sprache und die meisterhafte Vollendung ihrer formalen Erscheinung kennen lernen.

Die Adagiomelodik — in den Gesängen von tieferem Gefühlsgehalt — ist wohl Stradella's stärkste Seite. Den weichen sinnlichen Wohllaut, durch den er dem Ausdruck brennender Sehnsucht und tiefen Schmerzes einen Schimmer versöhnlicher Anmut zu verleihen weiß, den zarten Stimmungsschleier romantischer Schwärmerei finden wir bei keinem seiner Zeitgenossen. Wohl drängt sich mitunter ein Vergleich mit Cesti auf. Während aber bei diesem der Liebreiz überwiegt, der, wie Adler sagt[2]), zum Wesen seiner Kunst gehört, vermissen wir doch allzuoft den tieferen Gehalt, den Stradella's Adagiosätze bergen. Was diese Tiefe des Erlebens anlangt stehen ihnen vielleicht diejenigen Corelli's am nächsten. Hält aber bei diesem ein feierlicher Ernst den Gefühlsausdruck in einem ruhigen elegischen Stimmungskreis zurück, so glüht in denen Stradella's ein leidenschaftlicheres Leben, das auch in starken Affekten auflodert. Corelli drückt sich eben, als Instrumentalist gemessen, mit mehr Reflexion aus. Stradella hat schon mit der sprachlichen Deklamation die mehr unmittelbar persönliche Wirkung voraus und, selbst Sänger, weiß er wie wenige die Ausdrucksmittel der geschulten Stimme zu verwerten. Oft scheut er sich nicht vor einem Erlahmen des melodischen Fortgangs, wo es gilt durch die bloße Schönheit des Klangs zu wirken; in den gleichartigen Instrumentalstücken macht sich dies allerdings zuweilen als Eintönigkeit geltend.

Zu den schönsten der meist im Trippeltakt gehaltenen Klagearien zählt die der Eurinda *Per pietà* (B, 4). Wie ein lichter Gipfel ragt die melodische Linie in der Apostrophe an den verlorenen Liebsten auf, um gleich wieder zurückzusinken in die Niederungen dumpfen Schmerzes. — Jungfräuliche Sehnsucht spricht aus Eurinda's Gebet zu Amor (B, 1). Voll inniger Zartheit äußert sich ihr Flehen gleich in der ersten Phrase und erreicht seine größte Eindringlichkeit in dem Ausruf *fammi gioir*. Ganz im Geiste des Adagio sind auf *Ardor* die gehaltenen stufenweise aufsteigenden Noten der Singstimme der bewegten Instrumentalbegleitung

1) Im Liceo Rossini zu Bologna.

2) Vorrede zu Cesti's *Pomo d'oro* (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, I. Wien 1896).

gegenübergestellt. Übrigens ist gerade diese Arie ein bezeichnendes Beispiel für Stradella's selbständige Behandlung der Instrumentalstimmen, in der das *eco* eine große Rolle spielt. Für den melodischen Bogen bedeutet diese kontrapunktische Satzweise noch mitunter eine Einschränkung; gerade in unserer Arie läßt sich eine gewisse Kurzatmigkeit der Melodik nicht leugnen. Die eingestreuten Nachahmungen und Beantwortungen der gesungenen Phrasen durch die Instrumente lassen eben die Kantilene nicht in Fluß kommen, bis sie sich in der bezeichneten Weise durch Entfaltung der reichsten Klangmittel über die tändelnde Figuration der Begleitung erhebt.

Daneben konnte allerdings die kontrapunktische Führung der Nebenstimmen für die Entwicklung der Melodik selbst von einflußreicher Bedeutung werden. Während sich nämlich die Begleitstimmen von der Thematik der melodischen Hauptlinie nähren, kann diese wieder aus dem von ihnen verarbeiteten Stoffe Neues schöpfen; eine Wechselwirkung, aus der wir Ansätze thematischer Arbeit hervorgehen sehen. Weniger die melodische Erfindung als eben jene Technik interessiert uns an der Arie *Sepellite vi* (B, 2). Ein kurzes Motiv erfüllt mit Nachahmungen den ganzen ersten Teil. Aus dem Instrumentalsatz ragt die zweimal aufstrebende und herabsinkende melodische Linie der Singstimme durch ihren einheitlichen Fluß hervor. Im zweiten Teil schweigt jenes Motiv, und an seine Stelle tritt bei den Worten: *se dal vostro* ein neues, das sich zum ersten wie eine Umkehrung verhält. Die Violinen ahmen es nach, und dies Wechselspiel geht durch den ganzen Teil, sodaß er thematisch einen ergänzenden Gegensatz zum ersten bildet.

Eine andere Art von selbständiger Gestaltung der Begleitstimmen sehen wir in den von Stradella wie von seinen Zeitgenossen mit Vorliebe[1]) benützten ostinaten Bässen. Besonders schwer ist die Aufgabe, die sich der Komponist in einem Lamento Elisa's aus *Oratio* stellt. Die Singstimme ist auf eine nur zweiaktige ostinate Baßfigur gestützt, die zum größten Teile aus einer abwärts gehenden chromatischen Skala besteht. Die Melodieführung ist wohl flüssiger als in der auf einen ganz ähnlichen Baß gebauten Arie der Isabella in *Melani's Tancia*[2]), doch zeigt sie auch hier keine ausgeprägte Physiognomie. Ist aber in unserm Gesange durch die düstere Grundfarbe der Bässe die Stimmung vortrefflich charakterisiert, so gibt es viele Arien Stradella's, besonders in den Kantaten, wo ostinate Bässe als reine technische Spielerei ohne ästhetische Bedeutung erscheinen.

1) "*... in Stradella's oratorio it appears that more than half the airs in that admirable production are built upon a few bars of base perpetually repeated.*" Burney, *General History of Music.* IV.

2) S. Goldschmidt, Studien z. Geschichte d. italien. Oper (Beispiel Nr. 5). Erste Beispiele von ostinaten Bässen bei den Italienern haben wir in der 1. Szene und im Schlußduett der *Incoronazione* und in Cavalli's *Didone*.

Eine ganz neue Art von pathetisch deklamierten Melos finden wir im *Trespolo* (C, 2). Ein tiefes Erleben scheinen diese getragenen Klangfolgen ausdrücken zu wollen. In Worten aber vermag der Bauer nur durch einen ganz trivialen Vergleich seine Liebesqualen zu veranschaulichen, obgleich er sich sichtlich eines poetischen Schwunges befleißigt. Eine solche komische Inkongruenz von Wort und Ton war den Venezianern geläufig. Noch ausdrucksvoller vielleicht ist die Melodik in einer anderen Arie dieses Genres: *Oh Despina quella cagna.* Beider Stücke brauchte sich die spätere *opera buffa* nicht zu schämen.

Stradella's »Adagiostil« stelle ich einen leichten anmutigen gegenüber, der vornehmlich durch prägnantere Rhythmik und bewegtere Tonfolgen charakterisiert ist. Wir finden ihn in den Arien der volkstümlichen Gestalten in erster Linie, deren Sprache keine pathetische, sondern eine heitere oder schmerzhafte ist.

Eine der reizendsten Blüten süßer Melodik ist die Ariette des Pagen Fiorino: *Non s'intrighi con Amore* (B. 3). Merkwürdig ist uns das zweitaktige Anhängsel der ersten melodischen Periode, das wir als starke Hemmung empfinden. Sie wird dadurch als Einleitung isoliert, was dem Stile der Zeit geläufig war [1]). Mit der Wiederholung des Hauptgedankens kommt die Melodie in Fluß, der sich in zwei aufstrebenden melodischen Bewegungen fortsetzt, von denen die zweite eine Steigerung der ersten bedeutet, um endlich in einen Schluß auf der Dominante herabzusinken, der die Wiederkehr des Hauptgedankens vorbereitet. Melodische Bildungen, die wie diese organisch gestaltet sind, stehen in jener Zeit noch vereinzelt da.

Bemerkenswert ist auch die Melodie von Nino's wehmütigem Gesang *luci bellissime* (C, 4), deren Symmetrie eigenartig durchbrochen ist. Die viertaktige Periode, die in den zwei ersten Takten emporstrebt und in b zur Ruhe zu kommen scheint, wird durch die eindringlich deklamierte Phrase *che d'adorarvi* um $1\frac{1}{2}$ Takte verlängert. Der Fortgang aber bringt in einer Sequenz den vierten Takt jener Periode mit dieser Koda zusammen, sodaß beide Glieder für unsre Erinnerung zu einer von dem vorhergehenden getrennten selbständigen Periode werden. Die so hervorgerufene metrische Verschiebung erzielt eine ähnliche Wirkung, wie innerhalb kleinerer metrischer Einheiten, die Synkope.

Eine ganz eigentümliche Bedeutung für den Ausdruck hat die rhythmische und metrische Gestaltung der Ariette *L'amare è destino* (C, 5). Die nämliche Tonfolge, wie sie in der vorhergehenden Klage Nino's als Wiederholung des Hauptgedankens auftrat, ist in dem vierteiligen Takt

1) Daß eine solche Hemmung in jener Zeit nicht störend empfunden wurde, zeigt die Tatsache, daß gerade in volkstümlichen Liedern der Abschluß einer Periode (am Anfang des Liedes) in ähnlicher Weise verlängert wurde.

eines bewegteren Zeitmaßes prägnanter rhythmisiert und nimmt so einen leichtfertig spielenden Charakter an. Damit ist der spöttische Ton Artemisia's vorzüglich getroffen, wie sie die Gefühle ihres Liebhabers verlacht. Diese Variation einer Melodie im Dienste des Ausdrucks der dramatischen Situation müssen wir als Eingebung einer ganz selbständigen künstlerischen Persönlichkeit betrachten.

Besonders ausgeprägt ist die Rhythmik in den Partien der Diener und Ammen. Hier schöpft der Komponist direkt aus den Scherz- und Tanzliedern des Volkes. Die meisten dieser scherzhaften und komischen Arietten und der ins Rezitativ gestreuten Ariosi dieser Art sind durch lebhafte Figuration ausgezeichnet[1]), — so Nubesta's drollige Ariette *Lasciar un regno* (aus *Corispero*) und die reizenden Duette zwischen Fiorino und Lindora (B, 5). Die glücklichste Verwendung fand aber dieser Allegrostil in der Charakterisierung der Person des Trespolo. Wo das Herz voll ist, da geht der Mund über; so überstürzen sich seine verliebten Worte schon beim Gedanken an Despina auf höchst ergötzliche Weise (C, 1). Ausgezeichnet ist seine Wut musikalisch zum Ausdruck gebracht, als er in dem Briefe Nino's an Artemisia irrtümlich zu lesen glaubt, jener habe schon das Glück von Despina's Umarmung genossen. In seiner Erregung überschüttet er Despina mit einem ganzen Hagel von Parlandonoten, beruhigt sich aber allmählich und geht in einen resignierten Ton des Vorwurfs über (*non aspettavo mai*), der in seiner Gravität von äußerst komischer Wirkung ist.

Sprachen wir bisher von der Melodie selbst, in der die Konstruktion des musikalischen Aufbaus verkörpert ist, so wenden wir uns jetzt denjenigen melodischen Linien zu, deren Funktion eine lediglich verzierende oder umschreibende ist. Daß uns die Partituren jener Zeit so wenig von den gesanglichen Ausschmückungen sagen, kommt nach Goldschmidt[2]) von der irrigen Meinung der Komponisten her, man dürfe der Phantasie der Ausführenden keine Fesseln anlegen, die ihrerseits jede derartige Vorschrift des Komponisten als einen widerrechtlichen Eingriff in ein ihnen vorbehaltenes Gebiet ansahen. Konnte sich der Komponist so nicht wehren gegen vieles, was einem guten Geschmack nicht mehr zulässig erscheinen mochte[3]), so durfte er doch auf manches bei seiner

1) »Das Komische hat gerade an jenem Kleinkram seine Freude« . . . »Schon O. Vecchi's ‚Antiparnasso' hat in den burlesken Szenen Plauderpassagen, kleines Notenwerk . . . Die Buffonisten der späteren Oper finden bekanntlich hierin ihr wirksamstes Mittel.« Ambros, Geschichte d. M. IV. S. 65.

2) Verzierungen, Veränderungen und Passaggien etc. Monatshefte für Musikgeschichte, 1891.

3) Mattheson über die Partiten der Arie: »Sie kommt mehrenteils nur deshalb so einfältig aufgezogen, daß man sie auf unzählige Art kräuseln, verbrämen und verändern möge, um dadurch, wiewohl mit Beibehaltung der Grundgänge, seine Faust-

Niederschrift rechnen, worin die Gesangstechnik dem Ausdruck zu Hilfe kam. So lassen manche Stellen in Stradella's Gesängen auf einen beabsichtigten Kunstgriff der Vortragsweise schließen; besonders das Hinauftragen der Stimme zu einem höheren Ton, das *Bacilly* als *Port de voix* bezeichnet, dürfte in den Gesängen pathetischen Inhalts häufig anzubringen sein. Ein Beispiel für die gute Verwendung[1] des Schwelltons (*messa di voce*) haben wir in den gehaltenen Tönen auf *ardor* in der Arie *Nume Amor* (B, 1). Dazu hat man sich die Wiedergabe der Arien von »ernster leidenschaftlicher« Musik[2] noch durch andere stimmliche Effekte wie etwa die Esklamazionen (*languida*: < > < und *viva*: > <) belebt vorzustellen, um ein den Absichten des Komponisten entsprechendes Bild zu gewinnen.

Wenn aber bei Stradella Verzierungen und Diminutionen notiert sind, haben dieselben fast immer einen künstlerischen Zweck, wenn auch nur den äußerlicher Charakterisierung. Unsern doppelten Vorschlag finden wir in Ermangelung einer Bezeichnung stets ausgeschrieben. Im ersten Takt von Nino's *luci bellissime* (C, 4) wird durch dieses Heraufziehen der Stimme die weiche Anmut der Melodie noch erhöht; ein anderes Beispiel haben wir in Artemisia's Spottlied (C, 5) auf *Amore.* Seltsamer ist das Herabschleifen nach einem tieferliegenden Ton, wie in *Nume Amor* (B, 1) auf *piagasti* und im Spottlied Artemisia's im dritten Takt. Die angeführten Schleifer sind insgesamt vom Werte der Zielnote genommen, sodaß auf den ersten Ton des Vorschlags der Akzent fällt. Agricola bezeichnet dies als lombardische Manier[3]. Besteht der kurze Vorschlag nur aus einer Note, so ist er in der Regel vom vorausgehenden Notenwerte abgezogen — nach französischer Art[4], wie sie im 18. Jahrhundert bekämpft wurde. Durch das Herüberbinden einer Silbe vom unbetonten zum betonten Taktteil erscheinen auch Wechselnoten von größeren Werten als kurze Vorschläge. Solche Bindungen treten auch bei kurzen Endsilben regelmäßig auf; viel seltener sind verzierende Wechselnoten an die vorhergehende betonte Hauptnote angebunden. Auf den zahl-

---

fertigkeit sehen zu lassen«. (Capellmeister 1739. S. Dommer-Koch, Musik-Lexikon, unter »Arie«.

1) Nach Caccini am Platze, wenn die Note den Wert der Semibrevis hat und der Charakter der Textworte es zuläßt. Dagegen wendet ihn die spätere italienische Schule bei jeder Note längerer Dauer an, »gleichviel ob der Ausdruck und der Sinn es erlaubt oder nicht.« (Goldschmidt, die italien. Gesangsmethode d. XVII. Jahrhunderts. S. 70 u. 74.
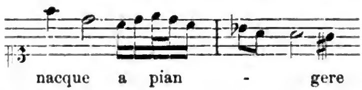
2) » . . . *che altri se ne serve tanto nelle musiche affettuose ove più richieggiono quanto nelle canzonette à ballo.*« Caccini, *Le nuove musiche*; s. Goldschmidt, ebenda S. 24.

3) Goldschmidt, Die ital. Gesangsmethode etc. S. 117.

4) Ebenda, S. 118.

reichen Schleifungen der Singstimme (zu denen noch die synkopierten Vorhalte kommen), beruht zum großen Teil die sinnliche Weichheit von Stradella's Melodik.

Die seltsame Schleiffigur in der Arie *Non speri di gioir* aus *Floridoro*,



die den Klang des Schluchzens wiedergeben soll, gehört schon in den Bereich manierierter Detailmalerei. Vereinzelt begegnen wir in einer Ariette der Nubesta aus *Corispero* einer Folge von Tremoletti (Pralltriller), wodurch ihre übermütige Heiterkeit charakterisiert ist. Das seltene Zeichen *t*, *tr*, das nach Goldschmidt[1] stets Trillo, eine »Wiederholung von Tönen gleicher Tonhöhe, mit beständigem Anhauchen jedes wiederholten Tones« und niemals Tremolo (unser Sekundentriller) bedeutet, haben wir nur in der Arie Eurinda's (B, 2). Häufiger ist die Bezeichnung in den späten Oratorien und Kantaten.

Wurden die Passaggien von den Sängern unbekümmert im Wortsinn und Stimmung häufig angewendet, um damit ihre Kehlfertigkeit zu zeigen, so waren sie andrerseits den auf charakteristische Wiedergabe der Worte bedachten Komponisten ein geeignetes Mittel zum Ausdruck innerer Bewegung und Erregung sowohl, als zur äußeren Charakterisierung und Detailmalerei. Dem Beispiel Cavalli's[2]) folgend gewöhnten sich die Venezianer daran — ein Prinzip der Frottolisten und Madrigalisten erneuernd — alle Worte, die eine innere oder äußere Bewegtheit ausdrücken, wie *vento*, *tempestà* — *allegrezza*, *gioir* etc. durch Passaggien zu kolorieren. In ihren Fußstapfen wandelt Stradella, wenn er etwa in dem ersten Duett zwischen Fiorino und Lindora aus *Floridoro* durch eine dahinhuschende Tonfolge die Vorstellung des Fliegens (*volando*) symbolisiert. In ihrem letzten Duett (B, 5) kann auf *Vittoria* ein bewegter Gang nicht ausbleiben. Ästhetisch höher zu schätzen ist diese musikalische Charakterisierung, wenn die Passaggien nicht als unvermitteltes Detail, sondern thematisch auftreten und mit ihrer Wiederkehr dem Ganzen ihre Eigenart aufprägen. Dies ist in Circe's Arie *Vola Zeffiro* der Fall, die im übrigen musikalisch wenig reizvoll ist. Die streng ostinaten oder nur imitatorisch wiederkehrenden Baßfiguren sind oft stark passaggiert um heftige Gemütserregungen zu schildern — wie Crudarte's Rachsucht, Clorimira's und Lucinda's Eifersucht — und ziehen dann die Singstimme gewöhnlich mit in ihre Bewegung hinein. Uns erscheint dieses Ausdrucksmittel meist recht dürftig und schablonenhaft. Besonders

1) Goldschmidt, Die ital. Gesangsmethode, S. 96.

2) Zuerst in der Arie des Borea (*Eritrea*, 1652); vgl. Goldschmidt, Cavalli als dramat. Komponist. Monatshefte f. Musikgesch. 1893.

reich an Passaggienwerk ist die Partie des Filandro (im *Floridoro*), zopfig schon zum Teil das *Barcheggio*.

Die originellste Verwendung fanden Verzierungen und Passaggien im Dienste parodistischer Komik. Auf die treffliche Charakteristik des Alten durch die raschen Tonfolgen in der Arie *Oh Despina* (C, 1) konnte ich schon aufmerksam machen. Hier möchte ich noch zeigen, wie in diesem Stücke Trespolo's süßliche Verliebtheit durch die gebundenen abwärtsgehenden Sextsprünge auf *dolce* und die Nachäffung der für Liebhaber gewohnten Kastratenstimme durch die Fistellage karrikiert ist. Die überstürzten Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelgänge und die Sekundenbewegungen, die an sich bei einer gravitätischen Baßstimme von komischer Wirkung sind, klingen zu der nach poetischem Ausdruck ringenden Liebesklage Trespolo's wie eine Parodie auf das Virtuosentum der *opera seria*. Bekanntlich blieb dieses ja von Anfang an der *Opera buffa* fern, da diese als minderwertiges Kunstgenre stets nur mit zweiten Kräften besetzt wurde und überhaupt selten in vornehmen Theatern erschien.
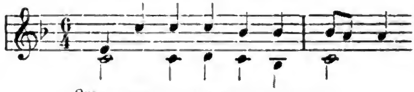
Obwohl selbst Sänger, hält sich Stradella der dekadenten Gesangskunst fern, wie sie Marcello's Satire geißelt. Er vertritt noch das Prinzip des Seicento, das in edler Tonbildung und den Modifikationen der Stimme ihr Ziel erblickte, während im 18. Jahrhundert die Geläufigkeit über alles galt und ein Komponist der Eitelkeit des Sängers zuliebe nicht genug Passaggien schreiben konnte, gleichviel ob dieselben zu den Worten paßten oder nicht[1].

1) »*Se nell' arie vi entrassero nomi proprj, verbi grazia: padre, impero, amore, arena, regno, beltà, lena, core etc. etc., no, senza, già, & altri adverbi, dovrà il Compositore moderno comporvi un bel lungo passaggio, verbi grazia: paaaa . . . impeeee . . . amoooo . . . areeee etc. E ciò per allontanarsi dall'antico stile che non usava il passaggio su nomi proprj, o sopra adverbj o moto, verbi grazia: tormento, affanno, canto, volar, cader.*« *Il Teatro alla Moda.* (1720 ca.) Ven. 1887. p. 64.
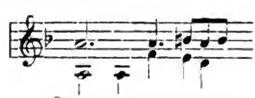
Harmonik.

Stradella steht völlig auf dem Boden des neuen Tonsystems. Während noch bei Cesti zuweilen die Neigung bemerkbar ist, statt des Leittons die kleine Sept einzuführen, ist Stradella fast gänzlich frei von diesem älteren Empfinden. Ein letzter Rest davon äußert sich vielleicht in der Verwendung der Molltonart der Quint an Stelle der Dominante. Durch den Mangel der großen Terz fehlt jener das charakteristische Hindrängen zur Tonika, das der Dominante durch den Leitton zukommt. So ist in Nino's Gesang *Carte amate* g-moll dem c-moll gegenübergestellt[1]. In der Arie Rinaldo's *Raffrena i pianti* (*Schiavo liberato*) und der letzten Eurinda's (B, 4) tritt ebenfalls die Dominante mit kleiner Terz auf, die nur bei der Modulation zur Grundtonart erhöht wird. Die häufig vorkommenden phrygischen Schlüsse sind dem Stile der Zeit geläufig.

Ebenso sind gewisse Stimmführungen, die für uns hartklingende Intervalle entstehen lassen — wie die Sekundfortschreitung nach einem in der andern Stimme schon vorhandenen Ton und das Zusammenerklingen eines Tons mit seinem chromatischen (in anderer Lage) — ihrer Empfindungsweise nichts Ungewohntes. In einem kleinen Büchlein »*Libro de primi elementi*«[2]) faßt Stradella auf recht schulmeisterliche Weise — wohl zur Erlernung des Generalbaßspielens — die Regeln der Stimmführung zusammen. Er selbst hält sich aber in seinem Satze nicht streng an dieselben. So erscheinen die nachschlagenden Oktavenparallelen in der Ariette Lindora's, *Bellezza che in sdegni*:



und die Quintenparallelen ebenda:



vom

1) In dem von Burney (*G. History of Music*) mitgeteilten Duett aus *San Giovanni Battista* in f-moll steht der zweite Teil in as-moll.

2) Bologna, Liceo Rossini.

Standpunkt seiner Theorie aus verwerflich. Die meisten Theoretiker der Zeit würden solche Parallelbewegungen verdammen; so sagt Herbst (1643): »Es ist zu wissen, daß man von der perfekt Konsonanz zur andern perfekt ohne contrari Gang nicht gehen soll« . . .[1]) Stradella ist theoretisch noch strenger, wenn er für die Verwendung von Oktaven vorschreibt: »*Ne si può far due una dietro à l'atra se non vi è almeno in mezzo il valore di mezza battuta*«. Eine besondere merkwürdige Sorglosigkeit verraten auch die Septenparallelen, die sich in der Stimmführung des ersten Beispiels ergeben.

Solche Ausnahmen können natürlich Stradella's kontrapunktische Meisterschaft nicht in Frage stellen. Von einem »noch immer fühlbaren Zug altertümlicher Strenge« aber den Ambros[2]) an seinem Stil bemerkt, kann wohl nur in den mehrstimmigen Gesängen, vor allem in den geistlichen Kompositionen die Rede sein, wo die alten Vorbilder noch einen lebendigen Einfluß besaßen[3]). Dagegen können wir unbedingt beistimmen wenn Ambros von einem eigentümlichen Wohllaut und geistreichen, oft höchst überraschenden Wendungen, zumal in der Modulation spricht.

Stradella ist kein Neuerer auf harmonischem Gebiet, doch macht er von den neuesten Errungenschaften Gebrauch. Jener »eigentümliche Wohllaut« seines Stils mag in erster Linie in seiner Vorliebe für Halbtonschritte begründet sein. Diese macht sich wie in der melodischen auch in der harmonischen Formgebung geltend. So verwendet er sehr gerne übermäßige und verminderte Dreiklänge, die als Vorhalts- und Durchgangsakkorde dem harmonischen Fortgang besondere Weichheit verleihen. Sind auch solche Akkorde, wie etwa der übermäßige Sextakkord als chromatischer Durchgang nichts Neues, so schaltet Stradella freier als andere mit solchen Farben und trägt sie zielbewußter auf im Einklang mit dem Gesamtkolorit. Durch sie wirkt die auf chromatisch ostinate Bässe aufgebaute Klagearie der Elisa aus *Oratio* schon viel reicher als die gleichartige in Melani's *Tancia*[4]). In der tiefschmerzlichen Stimmung der Arie *Per pietà* (B, 5) ist gerade die Wirkung des übermäßigen Terzquartakkords auf *non san viver* (als doppelten Vorhalt) vorzüglich am Platze. Gebraucht ihn auch Carissimi in dem Chor *Dii magni* aus *Jonas*[5]) schon auf ähnliche Weise, so ist hier sein freier Einsatz in dem kurzen Zwischenspiel der Instrumente doch eine Kühnheit für jene Zeit.

1) Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 444.

2) Bunte Blätter, 1. Band.

3) Auch in der Instrumentalmusik hielt man länger an älteren Verbindungen fest: Corelli bekundet eine Vorliebe für phrygische (Halb-)Schlüsse und moduliert zur Dominante oder Parallelen selten über deren Dominanten.

4) Goldschmidt, Studien etc. Anhang Nr. V.

5) Chrysander, Denkmäler der Tonkunst, II. Bd., 1869.

Gewagtere Modulationen oder selbst ein unvermitteltes Nebeneinanderstellen fremder Tonarten (zu einem Zweck, den wir noch kennen lernen werden), finden wir in den Rezitativen. In der Anrufung der Unterwelt durch Nino (C, 6), wo allerdings möglichst absonderliche Farben gesucht sind, begegnen wir dem Fortgang: (d-dur) I V I $\mathrm{IV}^{7\flat}$ $\mathrm{V}^{6\ \natural\ 5}_{4\quad 3}$ I. Wir haben es mit einem in dieser Fassung ganz vereinzelten Wechsel der Moll- und Durterz zu tun, welcher unserer modernen Harmonik in den Folgen $\mathrm{fis}^{7\flat}$ — $\mathrm{g}^{6\ \natural}_{4}$ und $\mathrm{fis}^{7\flat}_{3\flat}$ — $\mathrm{g}^{6\ \natural}_{4}$ geläufig ist. Harmonisch sehr unruhig ist gleich die unakkompagnierte Fortsetzung dieses Rezitativs; in elf Takten wechseln die Tonarten D, A Fis, E, wobei Fis nach A unvorbereitet einsetzt.

Aber auch wo es sich um die Gestaltung eines größeren Ganzen handelt, ist ein enger tonartlicher Kreis durchbrochen. Eine reichere Differenzierung konnte die Haupttonart bedeutsamer hervortreten lassen, wie die verzweigten Bewegungen einer Melodie ihre Tonika. Besonders konnte der Mollcharakter in dieser seinem Wesen entsprechenden Differenzierung erst vollkommen zur Geltung kommen. Das Unbestimmte, Schwebende, Haltlose desselben haben wir vorzüglich ausgeprägt in der Arie *Specchiate vi* aus *Corispero* und in Eurinda's *Per pietà*. Die individuelle Scheidung der Tonarten ließ das Bedürfnis nach solchen entstehen, die außerhalb des alltäglich gebrauchten Kreises lagen. In den Opern begnügt sich Stradella mit diesem; in den Spätwerken geht er darüber hinaus; so schreibt er im *San Giovanni Battista* in f- und as-moll. Die Partituren kennen noch nicht mehr als drei Vorzeichen, beschränken sich jedoch häufig auf zwei oder eines.

Formen.

Die Schaffung des Seccorezitativs, das bestrebt war die sprachliche Deklamation durch die musikalische Verkleidung möglichst wenig zu beeinträchtigen, ist ein Verdienst des Römers Giulo Rospigliosi, und die Gestalt, die es in seinen musikalischen Komödien zeigte, hat es wenig verändert noch bei Stradella. Nur bewegt es sich jetzt völlig auf dem Boden des neuen Tonsystems.

Die formale Ungebundenheit gab der dramatischen Gestaltung in der Aneinanderreihung fremder Tonarten ein wirksames Mittel in die Hand. Neue Vorstellungen werden mit einer möglichst fernliegenden Tonart eingeführt, ebenso wie neue dramatische Wendungen. Durch das gleiche Mittel geschieht der Übergang von der lyrischen Betrachtung der Arie zum dramatischen Rezitativ. Dagegen geht die Arie sinngemäß ohne harmonischen Einschnitt aus dem Rezitativ hervor, indem dieses ihre Tonart durch den Tonika- oder Dominantdreiklang vorbereitet.

Eine Belebung des musikalisch sterilen Rezitativs wird zunächst durch das Kolorieren einzelner hiezu geeigneter Worte erreicht. Das alte Tonspiel der Madrigalisten erlebte in der Oper eine Nachblüte, wenn die Venezianer Worte wie *tromba*, *guerra* usw. nie ohne die beliebte Signalnachahmung, *aure*, *vento*, *tempestosto* usw., wie alle Ausdrücke einer inneren oder äußeren Erregung nie ohne Passaggienwerke (s. oben S. 65), Worte wie »Schlaf« usw. nicht ohne ein Erlahmen der musikalischen Bewegung vorübergehen ließen. Stradella geht mit derartiger Detailmalerei wohl sparsamer um als seine venezianischen Zeitgenossen. Auffallend wenig Sorgfalt hat er auf Echoszenen verwendet (*Circe* I, 1. Parte, *Floridoro* III, 4).

Besonders gelungen sind Stradella die komischen Rezitative im *Trespolo.* Sehr drollig wirken in dem leichten Konversationston die mit der gleichen melodischen Phrase deklamierten Wiederholungen der von Despina andiktierten Worte durch den Vormund. Dabei sind an kadenzierenden Stellen Worte wie *Amo*, *arrosisce* mit kleinen gesanglichen Verzierungen geschmückt, die schon wie grüne Zweige aus dem *secco* ragen. Die lebendige Gestaltung dramatischer Momente, wie das Erstaunen Nino's, daß ihn Artemisia lieben solle (*di mè*, *di mè*, *di mè?*) läßt uns ersehen,

wie gerade im Rezitativ die Ausdrucksfähigkeit der Musik zu höheren Aufgaben heranreifte.

Überall im Rezitativ verrät sich ein Streben aus dem trockenen Parlando in eine fließende melodische Bewegung überzugehen. Sehen wir dies schon in den Phrasen, womit einzelne Worte koloriert werden, so tauchen zuweilen auch längere Kantilenen auf, wenn ein freudiger oder schmerzlicher Affekt ausgedrückt werden soll, oder wenn die lustigen Personen aus dem Volke Gelegenheit haben eine Weise im Volkston einzustreuen[1]. Besonders häufig schließen Rezitative in arioser Gestalt (*Corispero*, I. Akt, Schluß). Ist das Rezitativ mit einem vorangehenden geschlossenen Satze gedanklich verknüpft, so ragen zuweilen nachklingende ariose Phrasen in das Rezitativ hinein (So *Trespolo*, I, 11 und II, 5).

Vom Seccorezitativ begann sich in dieser Zeit das *recitativo accompagnato* zu scheiden. Das Spiel der Instrumente malt in freier Weise die dramatische Situation aus, indem es die Pausen der Singstimme ausfüllt oder sich auch zu ihr gesellt. Der letztere Fall bedingte das Festhalten einer bestimmten musikalischen Metrik und demzufolge eine geringere Abhängigkeit von der Wortdeklamation, sodaß die Singstimme zuweilen eine melodisch periodisierte Gestalt annehmen kann. Ganz vereinzelt begegnen wir dem akkompagnierten Rezitativ bei Stradella. Es ist im *Trespolo*, wo Nino in seinem Wahn die Schrecknisse des Orkus auf die grausame Artemisia herabbeschwört (C, 6). Die Farben, die der Phantasie bei der Vorstellung der Unterwelt zu Hilfe kommen sollen, sind von Monteverdi (im *Orfeo*) und von Cavalli (im *Giasone*) endgültig festgelegt worden; in zahlreichen venezianischen Opern kehrt dies stereotype Unterweltskolorit — einfach schauerliche Dreiklangsfolgen von Posaunen und mitunter auch Trompeten hervorgestoßen — wieder. Nino's Rezitativ ist also keine originelle Schöpfung. Von packender Wirkung ist immerhin die wachsende Verzweiflung des Wahnsinnigen, die sich darin ausspricht. Während bei dem Ausruf *faccin che lei sospiri al pianto mio* in eine melodische Linie übergegangen wird und die Instrumente zum erstenmal gebundene Tonfolgen bringen, ist am Schluß die Aufregung durch raschere Bewegung gesteigert.

In seinem Verhältnis zur geschlossenen Form nimmt Stradella eine Mittelstellung zwischen den Venezianern und den Neapolitanern ein. »Die Venezianer sind noch durchaus von dem unglücklichen Schematismus der späteren neapolitanischen Schule unabhängig, der die heterogensten Gedanken in dasselbe Kleid einzuzwängen sich nicht scheute. Bei ihnen bestimmt der Inhalt noch die Form[2].« Daher weist ihre Oper auch den

1) Schon Tabacco singt in *Dal Male il Ben* mitten im Rezitativ ein Liedchen vor sich hin. Goldschmidt, Studien: Anhang M. VIII. 2) Goldschmidt, Zur Geschichte der Arien- und Symphonieformen. Monatshefte f. M. 1901.

größten Reichtum an Formen auf; das Hauptkennzeichen der venezianischen Opernmusik ist ja die Freiheit und Ursprünglichkeit, — der individuelle Republikanergeist.

Stradella verwendet eine freie Bildungsweise weit sparsamer als etwa Cesti. Dieser ist entschieden mehr Dramatiker. Aus der Situation erwachsen bei ihm ariose Gebilde, ohne für die Handlung tote Punkte zu sein. Solche Partien sind »nicht streng geschlossene Formen, sondern bringen nur eine periodische Wiederkehr eines oder mehrerer Gedanken in verschiedener Erfassung und erwecken den Anschein als ob sie Arien wären[1]. Nach Adler können sie als solche erst dann aufgefaßt werden, wenn sie durch ein instrumentales Nachspiel zusammengeschlossen sind, doch sind bei Stradella auch die weniger frei gestalteten Ariosi als solche bezeichnet. Am meisten bedient er sich einer freieren Formengebung in der Kantate. Der vorwiegend lyrische Charakter der Dichtung ließ hier selten eine so tiefe Kluft zwischen Arioso und Rezitativ entstehen wie in der Oper; häufig ist dieses melodisch im Tempo geführt, wodurch eine Vereinheitlichung des Ganzen leichter möglich wird. Aber auch in der thematischen Gestaltung ragt die Einheit über die engen Grenzen der Arie hinaus. Viele seiner Kantaten beginnt Stradella mit dem Hauptgedanken, den er nach einem dazwischentretenden Rezitativ in einer Arie ausführt; nach zwei oder mehr weiteren Arien faßt er mit dem gleichen Hauptgedanken (oft als Koda der letzten Arie) das Ganze zusammen[2].

Einer freieren dramatischen Deklamation befleißigt sich die Singstimme innerhalb der Oper in den auf einen ostinaten Baß gebauten Stücken, deren formale Einheit eben schon in dieser Grundlage gegeben ist; Textwiederholungen verleihen ihnen das Gepräge der Arie. Ebenso wird ein dramatisch bewegter Monolog Artemisia's *Cieli dunque che farò?* (*Trespolo* I, 1) erst durch die Wiederholung des letzten Verses zur Arie.

Ein oft ängstlich erscheinendes[3] Streben nach formaler Abrundung ist überhaupt für Stradella charakteristisch. Torchi[4]) hebt ihn unter denen

---

1) Adler, Vorrede zu Cesti's *Pomo d'oro*. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, III. Bd. Wien 1896.

2) In der Oper verwendet Stradella nirgends eine solche Zusammenfassung von Szenen durch Wiederkehr arioser Teile, die schon Monteverdi kannte. (Kretzschmar, Monteverdi's *Incoronazione di Poppea*, V. f. M. 1894, S. 584) und die ich wieder bei Scarlatti finde (*Equivoci nel Sembiante* I, 5).

3) In den Kantaten sind oft Arien von verschiedenem Rhythmus und Tempo nebeneinandergestellt, aber fast nie wechselt die Tonart. Anfang und Ende einer Oper sind durch die gleiche Tonart in Beziehung gebracht, wie auch meist ein Aktschluß und die folgende Sinfonie.

4) *Canzone ed Arie ad una voce nel sec. XVII.* — Rivista Musicale Italiana 1894.

hervor, welche die »äußerlichen Formen« heranbildeten (im Gegensatz zur *forma interiore*, die durch den Ausdruck bedingt ist). Immerhin hat Stradella gerade in den Opern, wenigstens was die einheitliche Gestaltung innerhalb weiterer Dimensionen anlangt, der er sich im *Barcheggio* und in den späteren Oratorien (*San Giovanni Battista*, *Susanna*) zuwendet — noch das geringste Gewicht auf die Form gelegt. Um so glücklicher kommt in einer reichen, prägnanten Differenzierung innerhalb des engeren Rahmens seine spielende Meisterschaft zur Geltung.

Den von Stradella vorwiegend gebrauchten knappen Formen, die nur eine Gedichtstrophe zu einer musikalischen Einheit zusammenfassen (während sie eine weitere Strophe in unveränderter oder vom Sänger ausgeschmückter Wiederholung bringen), liegt am häufigsten der Liedsatz a, b, b zugrunde, wie er sich in den volkstümlichen Kanzonetten findet. Während diese Form in ihrer unentwickelten Gestalt die Strophe tonisch abschließen läßt und die gleichlautende oder melodisch variierte Wiederholung ihres zweiten Teils auch in der gleichen Tonart bringt (wie noch häufig bei Cesti z. B. in Paris' Arie *O del ben* aus *Pomo d'oro*), ist es bei Stradella fast Regel, daß der zweite Teil sich in der Dominante oder Parallelen bewegt und erst seine Reprise in der Tonika beginnt oder zu ihr zurückkehrt. Selbst in den komischen Arietten im volkstümlichen Stil findet sich meist eine solche harmonische Gliederung; so in Lindora's *Bellezze che in sdegni* (*Floridoro*), in den Arietten *Se lungo da voi* (*Oratio*), *Non è Ciro*, *Pure al fin*, *Ah Despina* (C, 2) (aus *Trespolo*). Oft wird auch nur der Nachsatz des zweiten Teils wiederholt wie in Nubesta's Scherzliedchen *Lasciar un regno* und in Golone's *Era già sposo* (aus *Corispero*).

Die nämliche Struktur mit *da capo* des ersten Teils haben wir in der reizenden Pagenarie aus *Floridoro* (B, 3). Der zweite Teil steht in der Unterdominante, seine Reprise führt zur Dominant; darauf folgt in der Tonika die Wiederholung des ersten Teils mit einer viertaktigen Koda. In seinen Grundzügen entspricht dieser Bau dem dreiteiligen Liedsatz, der darin besteht, »daß die Hauptmelodie einen anderen Gedanken in die Mitte nimmt, also Anfang und Abgesang bildet[1])«. Es ist die gleiche Form, die im Prolog und in der Arie *Ecce può* aus Monteverdi's *Orfeo* zuerst in der Oper auftritt und später in ihrer weitesten Ausgestaltung unter dem Namen Ariette erscheint. Weniger entwickelt finden wir sie in Nino's *E perchè* und *Che pensi* (C, 5), insofern die steigernde Durchführung des Mittelsatzes fehlt; in der zweiten Ariette ist statt dessen die Wiederholung der Verse des mittleren Teils musikalisch durch eine die vorhergehende gegensätzlich ergänzende Periode angegliedert. Im Gedichte ist das *Da capo* des ersten Teils gewöhnlich dadurch eingeführt, daß der

1) Goldschmidt, Studien etc. S. 17.

Reim des letzten der vier bis fünf Verse dem Endreim des wiederholten Satzes entspricht. In der ähnlich gebauten Spottarie Artemisia's (C, 5) erscheint die musikalische Periode des zweiten Verses (*Però Signor Nino*) in ihrer in sich geschlossenen melodischen Linie als Anhängsel der vorhergehenden und greift sowohl durch ihre ziellose Modulation nach der parallelen Molltonart als durch ihre dreiteilige Metrik störend in die organische Gestaltung des Ganzen ein. Auch dadurch, daß sie bei der Wiederholung (eine kleine Terz höher) sich als Beginn des zweiten Teils darstellt, wird jener Eindruck nicht gemildert, der indessen beabsichtigt zu sein scheint, um den übermütigen Hohn der Anrede recht hervorzuheben.

Auch in den meisten der akkompagnierten Arien kehren die besprochenen Formen wieder, ohne daß sie breiter ausgebildet wären. Nur durch die in der Regel ausgedehnteren Ritornells und die instrumentalen Zwischenspiele kommen ihnen weitere Dimensionen zu. Besonders kurz ist der erste Gedanke in Eurinda's Arie *Nume Amor* (B, 1). Die drei übrigen Verse bilden einen Teil, der sich zuerst in der parallelen Molltonart (g) und bei seiner freien Wiederholung in der Dominante (F) bewegt. Als Abgesang kehrt der erste Gedanke wieder, um noch in einer Koda nachzuklingen. — Dem gleichen Schema (a b b a) entspricht die von edlem Ausdruck erfüllte Arie *Per pietà* (B, 4), nur tritt hier zwischen den ersten Gedanken und den zu wiederholenden zweiten als Vordersatz von diesem der in seinem fernliegenden es-dur wirkungsvoll hervorgehobene apostrophische Ausruf.

Neben diesen überwiegenden Formen treffen wir in Stradella's Opern nur ganz selten auf breiter angelegte, welche eine Mehrheit von Gedichtstrophen oder ein hinsichtlich der Stimmung differenziertes Gedicht zu einer musikalischen Einheit zusammenfassen ohne die Scheidung der einzelnen Teile zu verwischen — ein formales Prinzip, das der Sologesang von der instrumentalen Tanzmusik übernommen hatte[1]. Die zweiteilige Arie (oder Kavatine) trägt bei Stradella noch nicht die ausgeprägten Züge der von Graun und Hasse mit besonderer Vorliebe gebrauchten Form[2]. Ausgesprochen ist die Zweiteiligkeit in der Arie *Sepellite vi* (B, 2). Wie bei der ersten zweiteiligen Arie in Landi's *Alessio*[3] ging der Anstoß zu dieser Formengebung von der Struktur des Gedichtes aus. Die beiden Strophen konnten in ihrer verschiedenen Gestaltung nicht der gleichen musikalischen Form durch Wiederholung unterlegt werden. Die zwei sechsfüßigen Trochäen der zweiten erforder-

---

1) Goldschmidt, Zur Geschichte der Arien- und Symphonieformen. Monatshefte f. M. 1901.

2) Mayer-Reinach, Karl Heinrich Graun als Opernkomponist. Sammelbände der IMG. I., 3.

3) Goldschmidt —

ten ein neues musikalisches Gebilde, das sich als selbständiger, aber doch durch den gleichen Grundrhythmus innig verbundener Teil an den ersten, der vier vierfüßige Trochäen umfaßt, anschließen konnte. Dieser erste scheidet sich wiederum in eine Periode aus dem ersten Verspaar und eine entsprechende aus dem zweiten. Die harmonische Gestaltuug ist noch nicht die später in der zweiteiligen Arie regelmäßig wiederkehrende, welche den zweiten Teil entweder gleich mit der Tonart des ersten oder mit der des Zwischenspiels beginnen läßt, um alsbald in die Haupttonart überzugehen. In unrer Arie führt die vordere Periode des ersten Teils nach der Molltonart der fünften Stufe; die hintere kadenziert nach der parallelen Durtonart (B), in der auch das Zwischenspiel verharrt. Der zweite Teil moduliert gleich bei Beginn nach der Unterdominante, wiederum über die Molltonart der fünften Stufe erfolgt erst in dem Nachsatz die Rückkehr zur Grundtonart. Auf die Beziehung der Thematik in den beiden Teilen konnte ich schon hinweisen. Das den ersten Teil beherrschende Motiv schweigt, sobald derselbe zu Ende ist und wird von einem neuen abgelöst, das jenes gegensätzlich ergänzt[1]), sodaß die beiden Teile auch thematisch klar geschieden sind und doch im verwandtschaftlichem Verhältnis zu einander stehen. Eine breiter angelegte zweiteilige Form haben wir in Armida's Arie *Raffrena i pianti e le strida* aus *Schiavo liberato*.

Wie bei Cesti[2]) ist die spätere dreiteilige Arie in Stradella's Opern vorgebildet, aber in noch weniger ausgeprägten Zügen als bei jenem. Ein Gebilde von außergewöhnlich weiten Dimensionen ist Almestilla's Arie *Specchiate vi* aus *Corispero*. Die Sätze (A, B [parallele Durtonart], A) werden nach dem Abschluß des ersten Teils in der Unterdominante durch einen zweiten in ihren ursprünglichen Tonarten weiter ausgeführt, wobei dem Dursatze neue Verse zugrunde liegen. Ganz kümmerlich ist noch die Gestaltung des dritten Teils, der bei Cesti schon selbständige Thematik in neuer Metrik und neuem Tempo zeigt[3]). Er ist in Stradella's Arie ganz im Geiste des ersten Themas gehalten und drängt von der Grundtonart nach der Dominante. In den Bässen erwacht wieder der erste Gedanke und ein Teil des Ritornells in der Dominante bereitet sein letztes Erscheinen in der Singstimme vor. Die mehrfache Wiederholung des Hauptgedankens bringt auf charakteristische Weise den erneuten Ausbruch der lauten Klage nach einer ruhigeren Äußerung des Schmerzes zum Ausdruck. Von solchen Ansätzen von *Da Capos* bei

1) Auffallend ist die Ähnlichkeit der thematischen Arbeit im Adagio der II. Sonate von Corelli's *Opera terza*. (In Modena 1689.) [:Denkmäler der Tonkunst III. Bergedorf 1871:]; sicher hat Corelli Stradella's Arie gekannt.

2) Vergl. Adler, Vorrede zu Cesti's *Pomo d'oro* a. a. O.

3) Z. B. in der Arie der Venus: *Cingetemi il crine* aus *Pomo d'oro*.

Cesti sagt schon Burney: »*there are frequent returns to particular portions of the airs, more indeed in the manner of a refrain or burden, than Da Capo or Rondo*[1])«; auch in unserer Arie erscheinen die Reprisen des Hauptgedankens als *refrains*. Zugleich behauptet Burney, daß nicht Scarlatti die eigentliche Dacapoarie in die Oper brachte, sondern daß sie sich schon bei Früheren findet, wie in einer Oper Zanetti's (eines Zeitgenossen Stradella's).

Wie ich schon angedeutet, ist die späteste Schaffensperiode Stradella's durch eine breitere Formengebung charakterisiert. Zum Teil mag es auch dem Genre zuzuschreiben sein, daß in Ermangelung des dramatischen Interesses das Formale mehr in den Vordergrund rückt, wenn wir namentlich im *Barcheggio*, im *San Giovanni Battista*, in *Susanna* und *S. Pelagia*, — in denen allen wir mit ziemlicher Sicherheit Werke aus Stradella's letzten Jahren sehen dürfen, — schon den späteren Arienformen in hoher Entwicklung begegnen. Ausgeprägte zweiteilige Arien, die auch in Taktart und Tempo kontrastierende Glieder aufweisen, haben wir in Proteus' Arie *Ch'io mi plachi* (aus dem *Barcheggio*) und der Susanna's *Zeffirette che spiegate* (aus dem gleichnamigen Oratorium). Im *San Giovanni Battista* stoßen wir auf eine ausgebildete Dacapoarie, — die Arie des Täufers *Jo per me non cangerei*. Der erste noch nicht weiter gegliederte Teil steht im bewegten $^3/_4$ Takt; der zweite in der parallelen Molltonart (g) bringt im langsamen $^3/_2$ Takt eine Kantilene von edlem Ausdruck; darauf wird der erste wörtlich (ausgeschrieben) wiederholt. Ähnlich gebildet sind auch die Arien *Saprin pur* und *D'uscir dal carcere* aus *Seneca e Nerone*[2]), *Amor sempre avezzo* und *Seguir non voglio* aus der von Händel mehrfach benützten *Serenata a 3 con strumenti*[3]), die alle Merkmale von Stradella's Spätwerken trägt; bei all diesen Arien ist indes statt der doppelten Schreibung des ersten Teiles die Bezeichnung *Da Capo* angewandt, die wir in den Opern nur im Sinne einer Wiederholung der ganzen Arie zur zweiten Strophe fanden. An der genannten Arie *Seguir non voglio* interessiert uns, daß bereits nach Art der späteren Dacapoarie der Anfangsgedanke am Schlusse des ersten Teiles wiederholt wird. Wie wir sehen kommt also ein großer Anteil an dem letzten Ausbau der Dacapoform dem Schaffen Stradella's zu.

In der musikalischen Gegenüberstellung von zwei und mehr Personen innerhalb geschlossener Formen lassen sich zweierlei Gestaltungsprinzipe unterscheiden, die sich naturgemäß wechselseitig ergänzen — die gleichzeitige Führung der Singstimmen im kontrapunktischen Satze und die dialogische Aufeinanderfolge arioser Sätze.

---

1) *General History of Music*. V. 2) Liceo Rossini, Bologna.

3) Chrysander, Supplemente, enthaltend Quellen zu Händel's Werken, 3. Leipzig 1888.

Die zweite Art konnte vorerst durch die zeitliche Trennung der Reden die einzelnen Personen weit besser voneinander abheben und somit den dramatischen Anforderungen besser entsprechen als die polyphone Vereinigung der Stimmen, da doch die Entwicklung der musikalischen Ausdrucksmittel noch zu sehr auf die einheitliche Ausgestaltung eines Grundtons beschränkt war, um von diesem die einzelnen Charaktere durch Lokalfarben zu sondern. Während indes Cesti arios geführten Reden, die aus dem rezitativischen Dialog herauswachsen und ein arioses Ganze bilden, einen breiten Raum gewährt, sind solche in Stradella's Opern seltener und fast nur in den komischen volkstümlichen Partien zu finden. Es ist dem Volksgesange eigen, daß zwei Stimmen sich je eine Liedstrophe oder nur die einzelnen Verse einer solchen einander abwechslungsweise zu singen. Dies ist der Fall in einem Duo zwischen Lustrino und Nubesta (*Corispero* I), das sich im populären Sarabandenrhythmus bewegt.

Eine dramatische Lebendigkeit wurde am besten durch die freien dem Rezitativ nahestehenden Bildungen der Venezianer erreicht, die in kurzen sich beantwortenden Rufen zweier Personen bestanden. Die Stradella eigene formalistische Ängstlichkeit konnte ihn am wenigsten im *Trespolo* daran hindern, diese Manier zu übernehmen. In der rauhen Landluft durften wilde Pflanzen aufschießen, die in den Ziergärten der Königin nicht geduldet worden wären (man vergleiche Akt I, 11 und II, 5).

Was die dramatische Gegenüberstellung größerer arioser Gebilde betrifft, findet sich schon im *Oratio* ein Versuch auf gleicher thematischer Grundlage unterscheidend zu charakterisieren (I. Akt, 20). Vollkommen gelöst sehen wir die gleiche Aufgabe im *Trespolo*. Es handelt sich darum, zwei prägnant geschiedene aber nicht voneinander unabhängige Seelenstimmungen — die wehmütige Resignation des Nino und Artemisia's spöttischen Übermut in Beziehung zu bringen. Mit überraschender Klarheit ist das innere Verhältnis der beiden Personen zum Ausdruck gebracht: ein und dasselbe Thema in Rhythmus und Tempo modifiziert, verknüpft die beiden Arien organisch und charakterisiert zugleich den jeweiligen Standpunkt. Auf den Fortschritt in der Ausdrucksfähigkeit der thematischen Gestaltung, der sich darin kundgibt, wurde schon hingewiesen. Auch in harmonischer Hinsicht sind beide Stücke eng verbunden, indem sich das erste zum zweiten wie Dominante zur Tonika verhält. So steht diese Szene, die auf eine noch entfernte Zukunft deutet, in der Literatur des Seicento vollständig isoliert da und dürfte zum Interessantesten in Stradella's Opern gehören.

Daß Stradella unter allen Meistern der kontrapunktischen Kunst in seiner Zeit nur mit Carissimi in einem Atem genannt werden könne, hat schon Burney erkannt. Die originellsten Züge tragen unter seinen

mehrstimmigen Gesängen diejenigen Duette und Terzette, die sich im Buffostil bewegen. (Stücke für mehr als drei Stimmen finden sich in der Oper nur im ernsten Genre): Wie bei Carissimi adelt hier der durch kunstvolle Gestaltung verliehene Wert die volkstümliche Heiterkeit zu erhabenem Humor.

Häufig ist die Anlage derart, daß sich die Stimmen zuerst im Vortrag zweier Strophen ablösen, um sich zur Schlußsteigerung in einem dritten Teil zu vereinen. Die äußere Form ist meist frei ariettenhaft. Ein Meisterstückchen dieser Art ist das Versöhnungsduett zwischen dem Pagen und der Amme im *Floridoro* (B, 5). In anderen Stücken lösen sich zwei Stimmen, bevor sie zum gemeinsamen Gesang zusammentreten, mit kürzeren melodischen Phrasen dialogisch ab. Allgemein bekannte Blüten dieser Gattung von heiteren Duetten sind Stradella's *Quel tuo petto* und seines größeren Vorgängers Carissimi *O mirate che portenti*[1]). Aber auch das Stückchen des Florino und der Lindora *Mi và sempre stuzzicando* aus *Floridoro* kann in seiner tänzelnden Grazie jenen an die Seite gestellt werden.

Recht ergötzlich ist ein Duett zwischen Ciro und Nino im *Trespolo* (II. Akt, 12). Mit der stilistischen Anlehnung an die Liebesduette in den kurzen sich beantwortenden Ausrufen scheint eine parodische Wirkung beabsichtigt zu sein. Indes kommt gerade hier angesichts der scharfen inneren Gegensätze der Personen: des hoffnungsfroh Liebenden und des erbitterten Verschmähten — der Mangel an musikalischer Individualisierung besonders stark zum Bewußtsein. War auch eine solche bei der Vereinigung von zwei und mehr Stimmen noch nicht im Bereiche des melodischen Ausdrucksvermögens — ein drastisches Beispiel ist auch ein Terzett aus *Corispero* (I. Akt, 3), wo die von den beiden anderen verlachte Person in den Spottgesang mit einstimmt, wohl nur um die Dreistimmigkeit zu ermöglichen, — so kenne ich doch einen Versuch solche Gegensätze in geschlossener Form und bei simultaner Führung der Stimmen zum Ausdruck zu bringen: im *San Giovanni Battista* entgegnet Herodes auf die freudig bewegte Phrase seiner Tochter *Che gioire, che Contento* mit den Worten: *che martire, che tormento*, deren klagender Charakter durch ein »Adagio« bezeichnetes und aus der abwärtsschreitenden D-dur-Leiter bestehendes Motiv wiedergegeben ist. An diesem Gegensatz der langsamen Deklamation zu dem bewegten Jubel des Soprans ist im weiteren Verlaufe des Zwiegesangs festgehalten.

Ihrer Funktion als Gestalten des Dramas entkleidet, vereinigen sich am Schluß des *Floridoro* in einem seriösen Terzett die Hauptpersonen zu einer moralischen Betrachtung nach Art des antiken Chors. Tieferes

1) Beide in: Gevaërt, *Les gloires de l'Italie.*

als der Dichter weiß der Komponist zu sagen, der durch diesen edlen Endgesang den bunten Tollheiten und Seichtheiten des Stückes noch einen Schimmer von erhabener Größe verleiht. Auch später noch, als das Finale der komischen Oper die bewegteste dramatische Darstellung sich zur Aufgabe machen konnte, behielt sich der Tondichter das Recht vor, zum Schlusse eine Sprache zu führen, die sich über diejenige des Stückes erhebt, um dadurch das Ganze moralisch zu verklären. So hat Mozart die galanten Abenteuer im *Figaro* durch die göttlichen Klänge: *Ah! tutti contenti saremo cosi* zu einem ironisch versöhnlichen Abschluß gebracht, während Verdi mit der Schlußfuge im *Falstaff*: *Tutto nel mondo è burla* seinem letzten Bühnenwerk den erhabenen Glanz einer humoristischen Weltanschauung verliehen hat.

Das geringere dramatische Interesse in dem Kleingenre der Serenaden und Accademien ermöglichte eine reichere Pflege der Mehrstimmigkeit als in den Opern[1]. — Besonders lassen die fünfstimmigen »Madrigale« zum Schluß der *Accademia d'Amore*, des *Damon* und des *Schiavo liberato* Stradella's kontrapunktische Meisterschaft zu Wort kommen. Bei der Bekanntschaft mit diesen Werken müssen wir allerdings beklagen, daß die Opern in dieser Hinsicht so stiefmütterlich behandelt sind, insbesondere daß Stradella die Wirkung eines Schlußensembles nicht erkannt hat. Die *opera buffa* hatte nach Goldschmidt »diese natürliche Steigerung der Mittel zum Schluß hin von der römischen Oper, wo der Chorsatz diese Funktion versah, übernommen[2]. Aber es scheint, daß die ersten glücklichen Versuche vorerst vereinzelt geblieben sind; denn die meisten komischen Opern und *comedie in musica* aus Stradella's Zeit entbehren eines Schlußensembles. (Auch in Alessandro Melani's *Carceriere di se medesimo*[3]), einer der hervorragendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der jungen *opera buffa* vermissen wir es[4]). Von Stradella's Opern schließt nur der *Floridoro* mit dem erwähnten Terzett. Im *Corispero* ist der Chor zu dramatischer Wirkung eingeführt, die aber durch das folgende Duett zerstört wird. Gerade der *Trespolo* hätte aber manche dramatisch belebte Situation bieten können, die sich zu einem Ensemblefinale geeignet hätte.

1) Marcello klagt, daß sich der moderne Opernkomponist immer weniger mit mehrstimmigen Sätzen befaßt: »*Non fatichera molto intorno a duetti, cori, quali ancora procurera si levino dall' Opera.*« *Il Teatro alla Moda.* Venedig 1887, p. 65.

2) Studien etc., S. 121.

3) Liceo Rossini, Bologna.

4) Dagegen schließt in der römischen Opera buffa »*Dalla Badella alla Bragia*« von Olivieri der erste Akt mit einem köstlichen Duett zwischen Mann und Frau, der dritte mit einem fünfstimmigen Madrigal. (Bibl. Vaticana, racc. Barberini.) — Scarlatti's *Equivoci nel sembiante* enden mit einem sehr kurzen vierstimmigen Ensemble (1685). (Liceo mus., Bologna.)

Von der Orchesterbehandlung.

Wenn die Instrumentalmusik auch in Stradella's Schaffen nur eine untergeordnete Rolle spielt, dürfte ein Blick auf die Behandlungsweise des Orchesters in seinen dramatischen Werken doch nicht ohne Interesse sein, nicht als ob wir in ihr eine neue Seite seiner Kunst kennen lernen wollten, sondern weil wir daran beobachten können, wie die außerhalb der Oper vor sich gehende Entwicklung der Instrumentalmusik anfängt, auch im dramatischen Kunstwerk ihre Früchte zu offenbaren.

Am wenigsten Neues bieten uns die vier Opern. In diesen nimmt der Instrumentalkörper die gleiche bescheidene Stellung ein, wie in den meisten zeitgenössischen Musikdramen der Venezianer. In erster Reihe hat er die Aufgabe die Gesangsstücke zu begleiten, während er als selbständiger Faktor allein in den die einzelnen Akte einleitenden Sinfonien auftritt.

Die Begleitung der Rezitative und der Mehrzahl von Gesängen, insbesondere derjenigen von heiterem oder volkstümlichem Charakter, ist in den Partituren nur durch den »Basso continuo« vorgezeichnet. Nach Goldschmidt's Auffindung der Einzelstimmen von vier Opern in der Barberini-Bibliothek (jetzt im Vatikan[1]) scheint Torchi's Ansicht hinfällig, der für eine Improvisation der Begleitung auf Grund des Continuos eintritt[2]). Die Einzelstimmen dürften wie in jenen Opern neben den betreffenden Instrumentalstimmen den Continuo gebracht haben; dieser feste Anhaltspunkt ließ eine um so freiere Ausführung zu, die sich ja wie der Vortrag des Sängers in reichen Verzierungen und Diminutionen gefiel. Eine Richtschnur für die Art der Begleitung dürfen wir, — was die geschlossenen Formen betrifft, — in den *Ritornelli* bezeichneten Vor- und Nachspielen der Gesänge sehen. Zu den mit der Ausführung des Continuo betrauten Instrumenten, die sich keineswegs immer auf Cembalo, Streichbaß und Theorbe beschränkten, treten hier in der Regel in zwei Systemen notiert zwei obligate Violinen. In den meisten Ritornellen bringt eine der drei Stimmen die Hauptmelodie der Arie (in der Arie Almestilla's *Specchiate vi* erscheint sie im Baß), während

1) Studien etc, S. 130.

2) *Rivista Musicale Italiana* 1894. Vol. I.

die übrigen in selbständiger Führung die Harmonien ergänzen; sehr oft folgen sich auch die Einsätze der einzelnen Stimmen mit dem Hauptthema fugatomäßig. Ein ähnliches Bild zeigt auch die Begleitung in den Arien *con istromenti*, die von den Hauptpersonen vorgetragen meist einen ernsten, oft einen pathetischen Inhalt haben. Während Cesti hier gewöhnlich außer der »üblichen venezianischen Violinenration« noch zwei Violen vorschreibt, beschränken sich Stradella's Partituren durchweg auf die Notation der beiden Violinen, was indes eine beabsichtigte Mitwirkung der Violen nicht ausschließt. Mehr als bei Cesti bewegen sich die Violinstimmen in der Begleitung selbständig insbesondere in den Arien der Eurinda (IV c und f). Gerne stellt Stradella das Geigenpaar der Singstimme als gleichberechtigten Faktor gegenüber. Statt sich dem gleichzeitigen Gesange zuzugesellen, füllen die Violinen seine Pausen mit Beantwortungen oder Nachahmungen seiner melodischen Bewegungen mit kurzen Phrasen oder längeren Zwischenspielen, wie in der Arie Eurinda's (B, 1). Die Behandlung der Violine weist nichts Fortschrittliches auf. Nirgends ist die dritte Lage überschritten; Passaggien fehlen gänzlich. Das blieb wohl alles der Kunst des Einzelnen überlassen.

Der zur Verbindung mit dem Gesang in so hohem Maße geeignete Klang der Violinen eroberte diesen Instrumenten bald nach ihrer Einführung in die Oper eine bevorzugte Stellung im Orchester. Andere instrumentale Mittel fanden nur mehr bei besonders gearteten Stimmungen Verwendung, für deren gleichmäßige Wiederkehr in den venezianischen Opern sich eine Reihe stereotyper Kolorits ausbildete. In Stradella's vier Opern besteht nirgends eine auf die Instrumentation bezügliche Angabe. Doch ist mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß in Nino's Beschwörung der Höllengeister (C, 6 1) als Begleitinstrumente zwei Trompeten und eine Posaune gedacht sind. Besonders den schaurig ernsten Klang der letzteren wollte man seit Monteverdi's *Orfeo* und Cavalli's *Giasone* nicht mehr missen, wo von den Schrecken der Unterwelt die Rede war. Die gleiche Klangwirkung scheint in Eurinda's Arie *Furie terribili* beabsichtigt zu sein. Dieses Stück steht in g-moll jenes in e-moll Tonarten, die der meist in D (oder C) gestimmten Trompete[1] sehr geläufig waren. Ebenso entsprechen ihrem Charakter die einfachen Harmoniefolgen, die erst durch ihre Klangfarbe verständlich werden.

Eine ähnliche Rolle wie in unserer deutschen Romantik die Waldhörner, spielte in der venezianischen Opernmusik die Kriegstrompete. Zu den Imitationen ihrer Kampfsignale durch die Singstimme gesellen sich ihre wirklichen Klänge; so dürfen wir sie hinzudenken, wenn Nino in seinen Wahnsinnsphantasien zum Kampfe ruft: *Tarapatà alla guerra d'amore* (*Trespolo*, III, 15). Zu allen feierlichen Ereignissen wird das

1) Vgl. Eichhorn, Die Trompete in alter und neuer Zeit. Leipzig 1881, S. 10.

glänzende Kolorit der kriegerischen Instrumente herangezogen[1]. Trompeten und Hörner dürften in dem Finalechor des *Corispero* die elementaren Akkordfolgen der Singstimmen verdoppeln.

Wie der Vokalstil der beiden Accademien, des *Barcheggio* und des *Schiavo* sowie der späteren Oratorien (*S. Giovanni Battista*, *S. Pelagia* und *Susanna*) ist auch ihr Instrumentalstil gänzlich verschieden von demjenigen der Opern und der übrigen dramatischen Werke, was für die Annahme spricht, daß diese einer früheren Schaffensperiode angehören. Ein weit größerer Nachdruck als in den Opern ist in jenen Spätwerken auf die Orchesterbehandlung gelegt. Es scheint, daß Stradella einer der ersten Komponisten ist, welche die Unterscheidung des Instrumentalkörpers in das Concerto grosso (*delle viole*) und das Concertino nicht nur in der Opernsinfonie[2]) sondern auch in den Gesangsnummern in Anwendung brachten. Von den sieben Systemen, die wir in den betreffenden Partituren finden, gehören drei dem Concertino (bereits zwei Violinen und ein Violoncell) an, während die übrigen vier die Ripienstimmen (Streichquartett, geschrieben in Violin-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel) bringen. Diese Scheidung von Concertino und Concerto grosso, die gegen Ende des Jahrhunders bereits eine landläufige Sache (so dem G. Lorenzo Gregori 1698[3]) war, hatte von Anfang an der Ausbildung der Technik einen breiten Raum gegönnt. In Verbindung mit dem Gesange trat naturgemäß dieses virtuosische Interesse mehr zurück, während das Wesentliche der Neuerung vor allem in der Möglichkeit einer mannigfaltigeren Farbengebung, insbesondere einer dynamischen Differenzierung bestand. Das Akkompagnement der Arien wird teils vom Concertino allein, teils vom Concerto grosso oder von beiden vereint ausgeführt. In dem letzten Falle sind die beiden Instrumentalkörper gegenchörig geführt; zuweilen stehen die Gegenstände ihres Vortrags wie Antwort und Frage gegenüber, häufiger wird das vom Concertino Vorgetragene Teil für Teil vom Concerto grosso dynamisch gesteigert wiederholt. Aber noch weiter ist das Prinzip der Differenzierung verfolgt. Im Vorspiel

1) Nach Eichhorn (a. a. O.) wurde die Trompete vorzugsweise »zum Vortrage einer Melodie von heroischem, markigem Charakter zum Ausdruck einer energischen Seelenstimmung« gebraucht (S. 21).

2) In ihr tritt nach Heuß zuerst das moderne konzertierende Spiel auf. Die älteste ihm bekannte Konzertsinfonie ist vom Jahre 1672. (Die venezianischen Opernsinfonien, Sammelbände der IMG. IV, 3, S. 441 f.).

3) Vergl. Sandberger, Vorrede zu E. F. Dall'Abaco, Denkmäler der Tonkunst in Bayern. 1. Jahrgang. 1900. p. XLIX.

4) In der von Chrysander mitgeteilten Serenade (Leipzig 1888) Stradella's ist das Orchester ähnlich behandelt. Doch hat die Dama ein eigenes concertino; ihre Arien sind von *istrumenti da parte destinti dagli altri* begleitet, während Concertino und Conc. gr. des Hauptkörpers als *primo* und *secondo crocchio* (-Plaudergesellschaft) bezeichnet sind.

der *Accademia d'Amore* ist eine Dreiteilung des Violinkörpers verlangt, um durch das allmählige Einsetzen der einzelnen Teile eine dynamische Steigerung hervorzubringen.

Neben dem Streicherensemble sind nur im *Damone* eine Lira und im *Barcheggio* eine Trompete und Posaunen ausdrücklich verlangt. Die Trompete ist hier das konzertierende Instrument. In den Sinfonien alterniert sie mit dem Streicherchor oder behauptet beim *Tutti* die führende Stimme; in den Arien löst sie die Singstimme im Vortrag der Melodie ab. Die technische Behandlung ist die gleiche wie wir sie noch bei Händel finden. Bevorzugt sind rasche Bewegungen, Passaggien, auch Triller, meistens ist die Lage eine für das moderne Instrument unerreichbar hohe (das hohe d ist keine Seltenheit[1]). Somit eignet der Trompetenpartie noch kein bestimmter von derjenigen anderer Instrumente verschiedener Charakter; sie könnte ebensogut von einer Violine ausgeführt werden. Daß aber wirklich Stradella's Interesse an der Klangfarbe kein großes ist, verrät die Angabe: »— oder Cornetto«.

Die Posaunen treten wie gewöhnlich zu den Baßinstrumenten. Doch finden sich da und dort Vorschriften für eine dynamische Abtönung, so in dem Terzett *Mille vezzi* aus dem *Barcheggio*: »*Tutti i bassi con un trombone solo*; *ma deve il trombone suonare staccato assai e con poco fiato*«. An einer anderen Stelle sollen Tromboni *assai staccati* den Unmut des Neptun charakterisieren, der das Meer erschüttern will, daß es in den entferntesten Erdteilen zu spüren sei.

Dem Unterschied in der Handhabung des technischen Apparates entspricht ein solcher in der Formengebung der Instrumentalsätze zwischen den Opern und den späteren dramatischen Werken.

In den Opern sind die Sinfonien der einzelnen Akte — der *Corispero* entbehrt ihrer gänzlich — in den kleinsten Dimensionen gehalten. Wie bei Cesti weisen sie noch keine regelmäßige Form auf[2]; sie bestehen aus zwei oder drei Teilen von ungleicher Ausdehnung, die im Zeitmaß in der Regel, seltener im Metrum und in der Tonart kontrastieren. Dem einen der beiden Schemata Lully's, das auf ein kurzes Grave einen rauschenden Allegrosatz folgen läßt, entspricht die erste Sinfonie im *Floridoro*. Das frei fugierte Allegro ist der kunstvollste Teil der Sinfonien[3]. In der

1) Nach Eichhorn (a. a. O.) wurden die »Klarin«-Instrumente nur deshalb in diesen hohen Lagen geschrieben (die D-Trompete bis fis und g), weil sie erst in der Höhe eine zusammenhängende Tonreihe hatten« (S. 42), obgleich der Klang hier »gepreßt und ganz unbiegsam war« (S. 21). 2) Adler, Vorrede zu Cesti's *Pomo d'oro*. Denkmäler d. Tonkunst in Österreich. Wien 1896.

3) Nach Heuß (a. a. O.) ist ja für eine zweite Periode (1660—80) in der Entwicklung der ven. Opernsinfonie das »Eindringen der fugierten Schreibweise charakteristisch. »Die Fugierung vermag indes in der ersten Zeit tatsächlich nicht die knappen Verhältnisse zu sprengen und zu erweitern. S. 433.

des *Trespolo* wächst sein Thema aus dem Anfangsmotiv der wenige Takte umfassenden feierlichen Intrada hervor; hier reiht sich ein dritter ruhiger Teil im 3/2 Takt an, dessen einfache gesangvolle Melodie in zwei repetierten Sätzen ausgesponnen ist.

Wo der instrumentale Apparat in der bezeichneten Weise gegliedert ist, zeigt sich eine breitere und reicher differenzierende Formengebung[1]). Die Anordnung der Teile, die mit dem langsamen beginnt, ist die vorherrschende. Drängt sich schon dadurch ein Vergleich mit der nach diesem Prinzip angelegten Kirchensonate auf, so unterscheidet sich völlig der knnstvolle Stil namentlich in den langsamen Sätzen dieser Spätwerke durch nichts von dem der Sonatenkomposition. In den lebhaften Sätzen, besonders aber in den von ungeradzahliger Taktart, treten uns gerne beliebte Tanzrhythmen entgegen, die ja auch in der sonata da chiesa Eingang gefunden haben. Solche Teile verzichten dann auf eine kontrapunktisch reiche Gestaltungsweise.

Die beiden Sinfonien im *Barcheggio* unterscheiden sich von den meisten übrigen[2]) Stradella's dadurch, daß sie mit dem bewegten Satz bginnen. Dasselbe ist der Fall in der Sinfonie zu der von Chrysander herausgegebenen Serenade[3]); während aber diese die schon von Landi in der zweiten Sinfonie seines *San Alessio* benützte[4]) und von Scarlatti zum Prinzip erhobene Dreiteilung aufweist, bestehen diejenigen des *Barcheggio* aus vier Teilen. Die erste von beiden (A, 1), wie die Partitur sagt: *ultima Sinfonia del Maestro A. Str.* ist noch ausgedehnter als die zweite. Alle Teile stehen in der gleichen Tonart; durchweg tritt die Trompete konzertierend hervor. Auf den festlich rauschenden ersten Teil im C-Takt folgt ein ruhig gesangvoller im 3/2 Takt, dem der Rhythmus der Sarabande zugrunde liegt. Am bedeutendsten ist der dritte wieder bewegtere Teil, der die Bezeichnung Canzone trägt. Diese ursprünglich vorzugsweise in der Orgelmusik heimische durch Frescobaldi ausgebildete Form ist von Landi auf die Opernsinfonie übertragen worden[5]). Bei Stradella begegnen wir ihr auch im dritten Satz der in Silvani's Samm-

---

1) »Bis jetzt war die Sinfonie nicht Selbstzweck gewesen, sondern hatte sich in den Dienst der Oper gestellt; nun (von 1680 an) machen sich aber starke Anzeichen geltend, daß ihr diese Rolle verleidet ist, und so beginnt sie bereits auf den Weg zu geraten, auf welchem die Oper in der späteren Zeit wandeln sollte: wie bei dieser die Musik imstande war, den dramatischen Gesichtspunkt aus den Augen zu verlieren, so verfolgt auch »die Sinfonie allmählich Selbstzwecke und wird Konzertstück«. (Heuß a. a. O. S. 739).

2) So alle breiter angelegten wie die der *Accademia d'Amore*, des *Damon*, der *Susanna* und der *S. Pelagia*.

3) Supplemente enthaltend Quellen zu Händel's Werken, Leipzig 1888.

4) Goldschmidt, Studien etc. S. 61.

5) Goldschmidt, Studien etc. S. 60.

lung gedruckten Kirchensonate (*à due Violini e Violone*[1]). Wie dort haben wir es in unserer Sinfonie mit einem dreiteiligen kontrapunktischen Stück zu tun, dessen Bau dem der Fuge sehr nahe kommt. Die einheitliche motivische Arbeit, die aus Bruchstücken des Themas schöpft, verrät den gediegenen Meister. In drei Teilen ergeht sich ein vierter Satz im Rhythmus der Gigue. Seine Gliederung beruht auf dem Wechselspiel zwischen dem Vortrag der Trompete und der Wiederholung ihrer Sätze durch das Violinenensemble.

Die Nebeneinanderstellung rhythmisch und metrisch gegensätzlicher Teile ist der Ausgangspunkt der Instrumentalmusik auf dem Gebiete der Tänze. Von ihr übernimmt der Sologesang dieses Prinzip der Differenzierung ohne sein älteres, das der formalen Einheit aufzugeben. Der neapolitanischen Oper bleibt es vorbehalten die Orchestervorspiele, deren Teile bei Stradella noch zwanglos nebeneinandergestellt sind, in der dreiteiligen Sinfonie grundsätzlich zur Einheit eines »ästhetisch vollbefriedigenden Typus[2]) zusammenfassen.

Vorliegende Arbeit hat ihr Ziel errreicht, wenn sie im Leser Interesse an Stradella's Schaffen erwecken konnte. Von Anbeginn war es nicht das Bestreben des Verfassers, in ihr zu einem abschließenden Urteil über Stradella's kompositorische Tätigkeit zu gelangen, in der ja das profane Drama nur eine untergeordnete Stellung einnimmt. Indessen hofft er einer einseitigen Beurteilung Stradella's erfolgreich zu begegnen, die allein auf der Kenntnis der Oratorien und der kirchlichen Kompositionen, sowie einer Zahl von Kantaten fußen kann und die in Stradella lediglich einen Vollender der *forma exteriore*[3]) sieht. Eine solche Ansicht spricht Rolland[4]) aus:

»... La forme est belle; trop belle; il n' y a nul rapport avec ce qu'elle exprime; elle le domine et le fait oublier, comme en ces airs grandioses du Saint-Jean-Baptiste de Stradella. Au hasard de la verve fleurissent les mélodies; en un bouquet factice, d'un goût prevu d'avance, la logique d'Aria les cueille et les rassemble. Les fleurs sont précieuses, étiolées, d'une fadeur subtile, le bouquet est simple avec maniérisme, et ne manque jamais d'éclat. Mais qu'il fait regretter les parfums plus agrestes, moins délicats sans doute, de Schütz et de Carissimi!«

---

1) *Scielta delle suonate* etc. Bol. 1680 im Liceo Rossini, Bologna.
2) Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal I, S. 39.
3) Torchi, *Canzone ed. Arie* etc. *Rivista Musicale* 1894.
4) *Histoire de l'Opéra en Europe*, Paris 1894. S. 284.

In zutreffender Weise charakterisieren diese Worte die von mir einer späteren Schaffensperiode zugeschriebenen Werke. Im Hinblick auf diese könnten wir in den Opern[5]) beinahe von Sturm und Drang sprechen. Die unmittelbare Entäußerung einer starken Künstlerindividualität ist hier noch nicht behindert durch allzustrengen Formenzwang. Besonders der reiche Esprit in den komischen Teilen, der Versuch einer innerlichen Charakteristik durch die Musik und dadurch ein freies Erfassen dramatischer Situationen. — das sind die eigenartigen Vorzüge dieser Werke, in erster Linie des *Trespolo.* Hier atmen wir auch *parfums agrestes* (— wenn auch nicht ganz im Sinne von Rolland's Worten). Die Fühlung mit dem Leben und Lachen des Volkes unterscheidet Stradella's Opern von seinen übrigen, darunter auch den bislang allein bekannten Werken. Die vornehme Größe des *S. Giovanni Battista* findet in dem Humor des *Trespolo* ihre Ergänzung zu der reichen vollkommenen Persönlichkeit, die wir in Stradella erblicken müssen. Der Adel echter gründlicher Meisterschaft sichert aber auch den Opern einen hervorragenden Platz unter den zeitgenössischen Produkten. Auch wenn er unter dem Volke wandelt, kann der *primo Apollo della Musica* seine Gottheit nicht verleugnen.

---

1) Prosnitz' Urteil, dem Str. im *Floridoro* als »ein guter Musiker, in der Form sicher, in der Erfindung trocken« erscheint, kann ich nicht beipflichten. (Vgl. Kompendium der Musikgesch. 2. Wien 1900. S. 56). Während jener Leben und Wärme vermißt, spricht Ambros von »heißleidenschaftlich pulsierendem Leben«. (Bunte Blätter, Bd. 1.)

Anhang I.

Verzeichnis der Kompositionen Alessandro Stradella's.

Handschriften:

I. Instrumentalmusik.

Sinfonien: 1) (f dur) *à Violino e B.*	R. B. Mod.
2) (d moll) *à Violino, Violone e B.*	»
3) (d dur) *à Violino e B.*	»
4) (b dur) *à Violino, Violone e B.*	»
5) (f dur) *à Violino e B.*	»
6) (a moll) »	»
7) (d dur) *à 2 Concertini (2 Vi. e B.)*	»
8) (d dur) *à Concertino e concerto grosso*	»
9) (e moll) *à Violino e B.*	»
10) (f dur) »	»
11) (a moll) *à Concertino*	»
12) (g dur) »	»
13) (g dur) *à Viol. e B.*	»
14) (d dur) *à Concertino*	»
15) (a moll) »	»
16) (d dur) *à Viol. e B.*	»
17) (f dur) *à Concertino*	»
18) (f dur) »	»

II. Vokalmusik religiösen Inhalts.

a. Cantaten.

Ah, ah troppo è ver (d dur) S.S.S.C.T.B. *Coro à 4 v. — Concertino e conc. gr. di Viole, di Liuto di Arpa doppia.*	R.B. Mod.
Crudo mar di fiamme orribili (e dur). *B. con Vi. e B. C.* Dichtung von Pompeo Figari	R.B. Mod.
Esule dalle sfere (d dur) *S. B. coro à 4 v. con Vi. e B. C.* Dichtung von Pompeo Figari.	»
Si apra al riso ogni labro (d dur) *S. C. B. con Vi. e B. C.*	»
Pugna certamen, militia est vita humana (»Dialogo«) (a dur) *S. C. T. B. con Vi., 2 Viole di conc. gr., 2 Vi. di secondo coro e B. C.*	»

b. Motetten.

Ave regina coelorum (e moll) *S.C. con B.C.*	R.B. Mod.
Benedictus dominus Deus S.T. con B—C.	Fitzw. C., R.C. of M.L., Bodl. L. Oxf., Ch. Ch. Oxf.
Care Jesu suavissime (g moll) *S.C. con Vi. e B.C.* Dichtung von Stradella.	R.B. Mod.
Convocamini, congregamini (b dur) *S.S.C.T.B. con Vi. e B.C.*	R.B. Mod.
Dixit angelis suis iratus deus (g moll) *S. con B.C.* Dichtung von Stradella.	»
Et egressus est a figlia Sion (g moll) *C. con B.C.*	»
Exultate in Deo fideles (d dur) *B. con Vi. e B.C.* Dichtung von Stradella.	»
In tribulationibus, in angustiis (d dur) *S.S.C.T.B. con Vi. e B.C.*	»
Laudate dominum à 8	Sammlung Santini (Rom); jetzt wohl Münster.
Locutus est dominus de nube ignis (d dur) *S. con Vi. e B.C.* (1683)	R.B. Mod.
Lux perpetua à 6 v.	Sammlung Santini (s. oben).
Nascere virgo potens (b dur) *S.S.B. con B.C.*	R.B. Mod.
O majestas aeterna (c moll) *S.S. con B.C.*	»
O salutaris	B. n. Par.
O vos omnes qui transitis (d dur) *C. con Vi. e B.C.* Dichtung von Stradella.	R.B. Mod.
Plaudite vocibus (d dur) *S. con B.C.*	»
Qui habitat in adjutorio altissimi (90. Psalm) *à 5 v.*	B. n. Par.
Sinite lacrimari S.S.B. con Vi. e B.C.	R.B. Mod.
Sistite sidera coeli (d dur) *S. con Vi. e B.C.*	» B. Berl.
Signor non mi ripender à 6 v.	R.C. of M.L.
Surge cor meum (b dur) *S. con B.C.*	R.B. Mod.
Tantum ergo sacramentum (g moll) *S.C. con B.C.*	»

Ferner:

Motetts collected by Thom. Tudway (1715—20; engl. Text von Dr. Aldrich)	Br. Mus.

III. Oratorien.

Santa Edita, vergine e monaca[1]) *S.S.C.T.B. con B.C.* Dichtung von Lelio Orsini	R.B. Mod.
Ester, liberatrice del populo Ebreo (2 Teile) *S.S. e T.B. Coro à 4 v, con B.C.*	»
San Giovanni Grisostomo (2 Tle.) *S.S.C.T.B. con C.B.* . . .	»
Santa Pelagia (2 Teile)[1]) S.*C.T.B. Coro à 4 v. Sinfonia con Vi. Viola e B.*	»

1) Textbuch C. r. Br.

Sa Giovanni Battista (2 Teile) *S.S.C.T.B. Coro à 2 & 4. — concertino u. conc. grosso in d. Sinf. nur Vi., Viola u. B.*	R.B. Mod., L. m. Bol. B. Berl. |Fitzw. b. R.C. of M.L. Daraus ein Duett B. Berl.[2]), — eine Arie L. m. Bol.
Susanna[3]) (2 Teile) *S.S.C.T.B. Coro á 3 & 5, concertino e conc. gr. 1681.* Dichtung von Giovanni Battista Giardini	R.B. Mod.

IV. Vokalmusik profanen Inhalts.

a. Arien:

Che mi giovan le vittorie (c dur) *Bar. con. Vi. e B.C.* . . .	R.B. Mod.
Chi mi disse che Amor da tormento (a dur) *Mezzos. con B.C.*	R.B. Mod. u. L. m. Bol.
Deh, vola o desio (f dur) *S. con B.C.*	R.B. Mod.
Delizie contenti (d moll) *Bar con Vi. e B.C.*	»
Destate vi o sensi, risvegliate onore (d dur) *S. con Vi. e B.C.*	»
Torna Amor (f duz) *S. con B.C.*	»

b. Kanzonetten:

Amor che nel mio petto (d dur) *C. con B.C.* (nicht nachweisbar von St. nach Catelani).	»
Chi non porta amor nel petto (a moll) *S. con B.C.*	»
Il mio cor per voi luci belli (c moll) *S. con B.C.*	»
La metà del vostro core (c dur) *S. con B.C.*	C. r. Br.
La speranza del gioir (es dur) *S. c. B.C.*	»
Ogni sguardo che tu scocchi (b dur) *S. con B.C.*	R.B. Mod.
Pensier ostinato (b dur) *S. con B.C.*	»

c. Kantaten:

A difender le mura S. con C.B.	B. n. Par.
A dispetto della sorte (e dur) *S. Bass. con B.C.*	R.B. Mod.
Adorata libertà (f dur) *S. con B.C.*	S.M. Ven.
Agli assalti del cieco volante (g moll) *C. con B.C.*	R.B. Mod.
Ah che vale il sospirar S. con B.C..	Fitzw. C.
Ahi che in sentirlo S.S. con B.C.	Br. Mus.
Ahi che posar (g moll) *S.B. con B.C.*	Fitzw. C. und Mus. Dresd.
Ai torbidi fiumi S.S. con B.C.	Fitzw. Cambr.
Allettarmi S.B. con B.C..	»
Alle selve, agli studii (a dur) *S.S.C.C. con B.C.* (Amore, Diana, Apollo, Marte) Dichtung von Benedetto Pamfilio (1680)	R.B. Mod.
Amorose mie catene (a moll) *S. con B.C.*	»
A piè d'annoso pino (g moll) *S. con B.C.*	»
Apre l'uomo infelice allor che nasce (g dur) *S. con B.C.* . .	»
A quel candido foglio S. con B.C.	Fitzw. C.

1) Textbuch (Eredi Soliani 1693) R. Archivio Mod.
2) Das Manuskript trägt den Titel *Solfeggi Canoni e Fuga*: so auch bei Eitner.
3) Textbuch: R.B. Mod. und C. r. Br.

Ardo, sospiro e piango (d moll) *S.B. con B.C.*	R.B. Mod., L. m. Bol. im (Katalog ohne Autorenangabe) Fitzw. C., Ch.Ch. Oxf.
Arsi già di una fiamma (f dur) *S. con Vi. e B.C.*	R.B. Mod.
Aura che dolce spiri S.S. con B.C.	Fitzw. C.
Aure fresche, aure volanti (c dur) *Mezzos. e B. con B.C.*	R.B. Mod. u. Fitzw. C. Br. Mus.
Baldanzosa una bellezza. S.C. con BC.	C. r. Br.
Begli occhi il vostro piangere (e moll) *S. con B.C.*	R.B. Mod.
Begli occhi un guardo S.S. con B.C.	Fitzw. C.
Ben è vile quel core (a dur) *S. con B.C.*	R.B. Mod.
Care labbra S.B. con B.C.	S.M. Ven. und Fitzw. C.
Care stille S.B. con B.C.	Fitzw. C.
Che farei poss'io S.B. con B.C.	»
Che speranza aver si pùo (f dur) *S.S.B. con B.C.*	R.B. Mod.
Che vuoi più da me fortuna (e moll) *S. con B.C.*	»
Chi avesse visto un core (d moll) *S. con B.C.*	S.M. Mod., L. mus. Bol. Arch. S. Petronio Bol., M. Dresd., B. n. Par., Br. Mus., Fitzw. C.
Chi non crede T.T.	Fitzw. C.
Chi non sa S. con B.C.	Hofbibl. Wien
Ch'io nasconda il mio foco (g moll) *S. con B.C.*	R.B. Mod., Hofb. Wien, B. München.
Correa là su nelli stellati campi (a dur) *S. con B.C.*	S.M. Ven.
Così amor mi fai languir (c dur) *S. con B.C.*	»
Così dice a piangendo (c moll) *S. con B.C.*	Bodl. L. Oxf.
Costanza, costanza resisti se puoi (e moll) *S. con B.C.*	S.M. Ven., C. r. Br.
Da Filinda aver chi può (d moll) *S. con B.C.*	S.M. Ven., C. r. Br., Ch.Ch. Oxf.
Dai legami amorosi già disciolta (a moll) *S. con B.C.*	S.M. Ven., C. r. Br.
Dal guardo lusinghiero (a moll) *S. con B.C.*	L. mus. Bol.
Dalla Tessala sponda scese d'Argo (d dur) *C. con B.C.*	R.B. Mod.
Dalle sponde del Tebro dove altri approda (g moll) *B. con B.C.*	R.B. Mod. u. Fitzw. C.
Dal luminoso impero (b dur) *S. con B.C.*	R.B. Mod.
Da mille pene S. con B.C.	Fitzw. C.
Da una bella superba S. con B.C.	B. n. Par.
Deggio penar così (d moll) *S. con B.C.*	Hofb. Wien u. B. München
Deh frenate B. con B.C.	Fitzw. C.
Dell'ardore ch'il core (d dur) *S. con B.C.*	Hofb. Wien u. B. München
Dentro bagno fumante (»Seneca suenato«) *B. con B.C.*	L. mus. Bol.
Dietro l'orme del desio (a moll) *S.C. con B.C.*	R.B. Mod.
Disperata rimembranza S. con B.C.	Fitzw. C.
Disperato morirò S.C. con B.C.	»
Dopo incessante corso (c moll) *S. con B.C.*	R.B. Mod.
Doppia fiamma S.T. con B.C.	Fitzw. C.
Dove gite o pensieri (c dur) *S. con B.C.*	R.B. Mod.
Dove il Tebro famoso (c dur) *S. con B.C.*	»
Dove l'ali spiegate (a moll) *S. con B.C.*	»

Dovunque il piè rivolgo (e moll) *T. Bar. con Vi. e B.C.* . .	R.B. Mod.
Ecco amore che altero risplende (c dur) *S.C.B. con Vi. e B.C.* (Zu einem Feste im Hause Colonna)	»
Eccomi acciuto B. con B.C.	Fitzw. C.
E pur sempre a miei desiri S. con B.C.	»
Farfalletta. S.S. con B.C.	»
Fedeltà sinchè spirto in petto (c dur) *S. con B.C.*	Hofb. Wien u. B. München.
Ferma il corso e torna al lido (h moll) *S. con B.C.*	R.B. Mod.
Fermatevi o bei lumi (a dur) *S. con B.C.*	»
Figli amici, Agrippina (»Il Germanico«) *à 1 v. con B.C.* . .	B. n. Par.
Figli del mio cordoglio (e moll) *S. con B.C.*	S.M. Ven., C. r. Br., Ch.Ch. Oxf.
Forse unato pensier S. con B.C.	Fitzw. C. (2 Ex.)
Fra queste ombre cerco il mio sole (g moll) *S.C. con B.C.* . .	R.B. Mod.
Fulmini quanto sa quel sembiante. S.B. con B.C.	R.B. Mod., B. Berl. Fitzw. C., Ch.Ch. Oxf.
Fuor della stigia sponda S. con B.C.	Fitzw. C.
Genuflesso a tue piante (b dur) *S. con B.C.*	R.B. Mod., S.M. Ven., C. r. Br.
Gia languiva la notte (»La Medea«) (g moll) *S. con B.C.* . .	R.B. Mod. u. Fitzw. C. (2 Ex.)
Già le spade nemiche (»Il Marc Antonio«) *à 1 v. con B.C.* .	B. n. Par.
Già, nell' Indo emisfero. S. con B.C. (fis moll)	M. Dresden.
Giunto rivo alla tomba S. con B.C.	Fitzw. C.
Il destin vuol ch'io pianga (g moll) *S. con B.C.*	S.M. Ven., C. r. Br. (hier noch ein zweites Exemplar f. Alt i. c moll.)
Il mar gira ne' fiumi (d moll) *S. con B.C.*	R.B. Mod.
Il mio cor ch' e infelicissimo (d moll) *S. con B.C.*	»
Il penare per te bella (a moll) *S. con B.C.*	L. mus. Bol.
Il più misero amante (e moll) *S. con B.C.*	S.M. Ven., C. r. Br., Fitzw. C. (2 Ex.).
Il più tenero affetto. S. con B.C.	Fitzw. C.
Infinite son le pene (do magg) *S.T.B. con Vi. e B.C.* (für eine Serenade)	R.B. Mod.
In quel sol che in grembo al Tajo (e moll) *S. con B.C.* . . .	S.M. Ven., L. mus. Bol., Fitzw. C., C. r. Br.
Jo che lasciato fui (a-dur) *S. con B.C.*	R.B. Mod. u. L. Mus. Bol.
Jo d'amore C.T. con C.B.	Fitzw. C.
Jo non vo' più star così (b dur) *S. con B.C.*	R.B. Mod.
Jo per viver S.T. con B.C.	Fitzw. C.
Jo rimango stordito (d-dur) *S.B. con B.C.*	R.B. Mod.
Jo vi miro luci belli S. con B.C.	Fitzw. C.
La bellissima speranza S.B. con B.C.	»
La mia donna S.S. con B.C.	»
La povera mia fè S.S. con B.C.	Br. Mus.
La ragion m'assicura S. con B.C. (b dur)	Br. Mus. (2 Ex.), Fitzw. C., Bodl. L. Oxf., Ch. Sh. Oxf., C. r. Br.
La speranza del mio core (a dur) *S. con B.C.*	Hofb. Wien u. B. München.

L'avviso al Tebro giunto (f dur) *S.S.B. con B.C.*	R.B. Mod.
L'havete fatto a me S. con B. c.	Fitzw. C.
Lilla mia su queste sponde (e moll) *S.S.B. con B.C.*	R B. Mod.
Lontananza è gelosia (c moll) *S. con B.C.*	»
Ma dove, dove te (c moll) *S. con B.C.*	Bodl. Oxf.
Mai vibro saette amori S.B. con B.C.	Fitzw. C.
Ma non voler S.B. con B.C.	»
Me ne ferete tanto S.B. con B.C.	»
Mio cor che si fà (a moll) *S. con B.C.*	Hofb.Wien u. B.München.
Misero amante a che mi vale (a moll *S.S. con B.C.*	R.B. Mod. u. B. n. Par.
Mortali che sarà (»La Saetta«) *B. con B.C.*	Fitzw. C.
Noiosi pensieri S. con B.C.	»
Non disserrate ancora (g moll) *S. con B.C.*	S.M. Ven., C. r. Br.
Non fù il tesoro S.S. con B.C.	Fitzw. C.
Non me ne fate B. con B.C.	»
Nò, nò, nò, nò, (g dur) *C.B. con B.C.*	L. m. Bol. u. Arch. S. Petr. Bol.
Non più piaghe al mio cor C. con B.C.	C. r. Br.
Non sa mai amor ferir S.S. con B.C.	Fitzw. C.
Non sei contento ancora (c moll *S. con B.C.*	S.M. Ven. u. C. r. Br.
Non sia mai, ah nò (a dur) *S. con B.C.*	Hofb.Wien u. B.München.
Non si creda alla fortuna S. con B.C.	B. n. Par.
Occhi belli e che sarà del mio duol? (d dur) *S.S. con B.C.*	R.B. Mod. u. Fitzw. C.
Occhi miei S.B. con B.C.	Fitzw. C.
Occhi rei S.S. con B.C.	»
Ombre voi che celate (g moll *S. con B.C.*	S.M. Ven., B. München, C. r. Br., Fitzw. C.
O mio cor quanti t'inganni S. con B.C.	Fitzw. C.
Onde con strana sorte S.B. con B.C.	»
Or che siam soli C. con B.C.	C. r. Br.
Patienza finirà T.B. con B.C.	Fitzw. C.
Pensieri volati S.S. con Vi. c. B.C.	»
Per ch'io sospiri C.T. con B.C.	»
Per molti anni S. con. B.C.	»
Per pietà qual che pietà (a moll) *S. con B.C.*	Hofb.Wien u. B.München.
Per tua vaga beltà arsi (a dur) *S.S. con Vi. e. B.C.*	R.B. Mod.
Piangete occhi dolenti (e moll) *S.S.C. con B.C.*	R.B. Mod., L. m. Bol. (Im Katalog ist der Autor als unbekannt bezeichnet), Fitzw. C.
Piangete occhi, piangete (c moll) *S. con B.C.*	S.M. Ven., C. r. Br.
Poi ch'avaro desio (»Il Mida«) *B. con B.C.*	Fitzw. C.
Presso un rivo S. con B.C.	»
Pria ch'il fior S.S. con B.C.	»
Pria di sciôr quel dolce nodo (c dur) *C. con B.C.*	R.B. Mod.
Privo delle sue luci (»Il Belisario«) *S. con B.C.*	B. n. Par u. Fitzw. C.
Qual di cieca passione S. con B.C.	Fitzw. C.
Quando adoro S.S. con B.C.	»
Quando mai vi stancherete (e moll) *S. con B.C.*	S.M. Ven., C. r. Br. Ch. Ch. Oxf.

Quando sembra che muoti quest' alma (a dur) *S. con B.C.* .	S.M. Ven., C. r. Br., B. n. Par. (hier nur ein Bruchstück).
Quando stanco dal corso S. con B.C.	Fitzw. C.
Quant' è bella la mia stella S. con B.C..	»
Quel tuo petto di diamante (c dur) *S.B. con C.B.*	R.B. Mod., Bibl. n. Par. B. r. Br.
Qui dove fa soggiorno (f dur) *S.S.B. con Vi. e B.C.*	R.B. Mod.
Reggetemi non posso più (c dur) *S.S.T. con Vi. e B.C.* . . .	»
Ruscelletto che piangendo (c dur) *S. con B.C.*	Bodl. Oxf.
Ruscelletto se gia mai presso (c dur) *S. con B.C.*	»
Sai perchè piange il rio (c moll) *S. con B.C.*	»
S'amor m'annoda il piede (c dur) *S. con B.C.*	S.M. Ven., Fitzw. C., C. r. B.
Sarà ver ch'io mai disciolga (a moll) *S.B. con B.C.*	R.B. Mod.
Sciogliete in dolci nodi S.S. con B.C., Vi., Viol, Viola da gamba e Contrab. Vorher: *Sinfonia*..	»
Sciogliete puri vostri accenti (a moll) *S. con B.C.*	»
Scorrea lassù negli stellati campi (a dur) *S. con B.C.*. . . .	C. r. Br., (ein zweites Fxempl. für Alt in d dur).
Se del pianeta ardente i luminosi raggi (d moll) *S. con Vi., Viole e B.C.*	R.B. Mod.
Se il tuo dire io ben comprendo (c moll) *S. con B.C.*	Bodl. Oxf.
Se la gloria S.B. con B.C.	Fitzw. C.
Se nel ben sempre inconstante	Br. Mus. (3 Ex.).
Se Nerone lo vuole B. con B.C. (»Seneca svenato«).	Fitzw. C. (2 Ex.).
Se perduta ho la speranza T.B. con B.C.	»
Se t'ama Filli	Br. Mus. (2 Ex.).
Si salvi chi può, vacillan le sfere (d dur) *S. con B.C.* . . .	R.B. Mod.
Sì, sì, feritemi T.T. con B.C.	Fitzw. C.
So ben che mi saettano S. con BC. (c dur)	S.M. Ven.
Soccorso olà, Cupido adirato (d dur) *S. con B.C.*	R.B. Mod., Fitzw. C.
Soffrite, tacete S.S. con B.C.	Fitzw. C.
Soffro misero e taccio (c moll) *S. con B.C.*	S.M. Ven., C. r. Br.
Solca il mar C. con B.C.	Fitzw. C.
Son già rotte le catene S.S. con B.C.	»
Son prencipe, son re (»Il Tiberio«) *l. v. con B.C.*	B. n. Par.
Son pur dolci le ferite (d moll) *S.S. con B.C.*	R.B. Mod.
Sopra candido foglio (d moll) *S. con B.C.*	L. m. Bol., Fitzw. C.
Sopra una eccelsa torre (f dur) *B. con B.C.* (»L'incendio di Nerone«)	R.B. Mod., B. n. Par., Fitzw. C., Ch. Ch. Oxf.
Sotto l'aura d'una spene S. con B.C..	Fitzw. C.
Sparisce quel vento S.B. con B.C.	»
Spuntava il dì (c moll) *S.S.B. con B.C.*	R.B. Mod.
Stanco della speranza S. con B.C.	Fitzw. C.
Stelle non mi tradite (a dur) *S. con B.C.*	R.B. Mod., Br. Mus.
Su le rive del Tebro (c moll) *S. con B.C.*	Bodl. L. Oxf.
Tante perle non versa l'aurora (c moll) *S. con B.C.*	S.M. Ven., Hofb. Wien, C. r. Br.

Tiranno di mia fè (d moll) *S. con B.C.*	L. m. Bol.
Tradito mio core C. con B.C.	C. r. Br.
Troppo di Tirsi ingrato (c moll)	Bodl. L. Oxf.
Troppo grave à 2. v. con B.C.	Br. Mus. (2 Ex.).
Troppo oppressa dal sonno S. con B.C.	B. n. Par.
Tu partirai crudel C. con B.C.	C. r. Br.
Tu sola S.B. con B.C.	Fitzw. C.
Udite amanti, udite (e dur) *S. con B.C.*	R.B. Mod.
Un core di smalto S.S. con B.C.	Fitzw. C.
Vado a morir, Domitio B. con B.C. (»Seneca a Nerone«)	L. m. Bol.
Vaganti pensieri S. con B.C.	Hofb. Wien, Fitzw. C.
Vaga rosa S.S. con B.C.	Fitzw. C.
Vaghe calme non vi credo S. con B.C.	»
Vago rio S.S. con B.C.	»
Vieni speranza S.C. con B.C.	»
Voi ch' avaro desio 1 v. con B.C. (»Il Mida«)	B. n. Par.

Ferner:

Sammlung von Kantaten	R. Cons. Neapel[1]).
Sammlung von Arien	B. Chigiana Rom[1]).
Ein Band Duette	C. n. Par.
Arien und Kantaten	Sammlung Santini (jetzt wohl in der Dombibliothek zu Münster)[2]).

d. Madrigale:

Ah dolende partita S.S.C.T.B.	St. Mich. C. Tenb.
Alma afflitta S.S.C.T.B.	»
Amor io parlo S.S.C.T.B.	»
Che dura legge S.S.C.T.B.	»
Che pensi S.S.C.T.B.	»
Ciechi desir S.S.C.T.B.	»
Clori son fido amante (f dur) *S.S.C.T.B. con B.C.*	R.B. Mod., Br. Mus. R.C. of M.L., Fitzw. C.
Clori languendo S.S.C.T.B.	B. Berl.
Colpo de' bei vostr' occhi (d dur) *S.C.B. con B.C.*	R.B. Mod., Fitzw. C., Br. Mus.
Come sian dolorose S.S.C.T.B.	St. Mich. C. Tenb.
Con la sua vita S.S.C.T.B.	»
Cor mio S.S.C.T.B.	»
Credete l'voi S.S.C.T.B.	»
Cura gelata e via S.S.C.T.B.	»
Deh lasciate S.S.B.	Fitzw. C.
Ecco ritorno ai pianti S.S.B.	»
E così pur languendo S.S.C.T.B.	St. Mich. C. Tenb.

---

1) Nach Rob. Eitner, Quellenlexikon Bd. 9, S. 305 f. Genauere Angaben waren von diesen Bibliotheken nicht zu ermitteln.

2) Zufolge einer freundlichen Mitteilung des Herrn Domchordirektor Schmidt befinden sich hier Werke von Str., können aber bei dem ungeordneten Zustand der Bibliothek noch nicht namentlich aufgeführt werden.

E pur giunta mia vita (g moll) *S.C.T. con B.C.*	R.B. Mod., Fitzw. C., Br. Mus.
Era l'anima mia S.S.C.T.B.	St. Mich. C. Tenb.
Feriteri, ferite viperette (f dur) *S.S. con B.C.*	R.B. Mod., Fitzw. C., Br. Mus.
Jo d'altrui S.S.C.T.B.	St. Mich. C. Tenb.
Langue e vostro languir S.S. con B.C.	»
Ma se morti S.S.B.	Fitzw. C.
Mentre d'ampia voragine S.S.C.T.B.	St. Mich. C. Tenb.
Moribundo mio pianto S.S.C.T.B.	»
Morto mi vede S.S.C.T.B.	»
Negl' alti campi S.S.B.	Fitzw. C.
Occhi un tempo S.S.C.T.B.	St. Mich. C. Tenb.
Oimè si tanto amate S.S.C.T.B.	»
O miseria d'amante S.S.C.T.B.	»
O prodighi S.S.C.T.B.	»
Or che la notte S.S.C.T.B.	»
Pallida gelosia S.S.C.T.B.	»
Per non mi dir S.S.C.T.B.	»
Piangete occhi dolenti [1]) *S.S.C.T.B.* (e moll)	R.B. Mod., R.C. of M L., Fitzw. C., Br. Mus.
Pupillette amorose S.S. Mezzos C.T.	R.B. Mod., C. r. Br. Fitzw. C., Br. Mus.
Pur privo della mia vita S.S.B.	Fitzw. C.
Quando per voi S.S.C.T.B.	St. Mich. C. Tenb.
Si mi dicesti S.S.C.T.B.	»
Sperai nella partita S.S.B. con B.C. (a moll)	R.B. Mod.
Strazziarmi pur Amor S.S.C.T.B.	St. Mich. C. Tenb.
Tirsi un giorno piangea (a moll) *S.S.M.C.T.*	R.B. Mod., Fitzw. C., Br. Mus.
Torna Cinthia S.S.T.	Fitzw. C.
Tu parti S.S.C.T.B.	St. Mich. C. Tenb.
Una farfalla S.S.C.T.B.	»
Voi volete S.S.C.T.B.	»

e. Prologe:

Aita, numi aita (d dur), *C.T. Bar. B. con cori* (diavoli), *concertino, conc. gr. tromba e B.C.* Für *Tito*	R.B. Mod.
Che nuove (f dur) *S.T.T. con Vi. e B.C.*	»
Con meste luci (g moll) *S. e. B.C.*	»
Dormi Titone (b dur) *S.S.T. con Vi. e B.C.* (für *Cesti's Dori*, »Rom 1672«	R.B. Mod., C. r. Br.
E dovrò dunque in solitaria stanza (d dur) *T. con Vi. e B.C.*	R.B. Mod.
Fermate omai (c dur) *S.S.T. Vi. e B.C* (für *Minato's Scipione)*	»
O di Cocito deità (d dur) *S.S.T.B. con Vi. e B.C.* (für den *Girello Melani's*)	»
Questo è il giorno (c dur) *S.S.S.M.C. con B.C.* (für *Cavalli's Gasione*)	»

1) Gänzlich verschieden von der gleichnamigen Kantate.

f. Intermezzi:

Amanti che credete (f dur) *S. con coro e B.C.*	R.B. Mod.
Che fai Dorilla mia (c dur) *S.S. con Vi. e B.C.*	»
Chi mi conoscerà (f dur) *S.S.B. con B.C.*	»
Ore che figuracce (c dur) *C.B. con B.C.* (für den *Tito Beregiani's*)	»
Soccorso aita (b dur) *S.S. con Vi. e B.C.*	»
Su, su si stampino (f dur) *S. Bar. con Coro, Vi. e B.C.* . .	»

g. Drammi in musica:

Serenaten, Accademien etc.	
Accademia d'Amore (in 2 parti) 5 Stimmen, concertino u. conc. gr.	»
Barcheggio, Serenate *in due parti* (1681) 3 Personen, concertino u. conc. gr.	»
Circe, Operetta (parte unica) A, 3 Personen, Vi. e B.C. . .	»
Circe, Operetta (parte unica) B, 3 Personen, Vi. e B.C. . .	»
Damone, Accademia (parte unica) 5 Stimmen, concertino u. conc. gr..	»
Lo Schiavo liberato, Serenata in 2 parti, 4 Personen, concertino u. conc. gr.	»
Or che la dea notturna, Serenata, 2 Stimmen	Fitzw. C.
Vola, vola in altri petti, Serenata »per l'Eccelentissimo Sig. Don Gasparo Altieri«[1]. 4 Personen.	Fitzw. C., C. n. Par.
Il Biante, Azione dramatica, parte in musica, parte in prosa	R.B. Mod.

Opern.

Corispero, Dramma in 2 atti.	R.B. Mod.
Floridoro, Dramma in 3 atti	R.B. Mod., Hofb. Wien (als Moro per Amore), B. München (nur einzelne Teile).
L'Oratio Cocle sul ponte, Dramma in 3 atti	R.B. Mod.
Trespolo Tutore, Dramma in 3 atti[2]	»

h. Pädagogisches.

Libro de Primi Elementi del Sig. Al. Str.	L. mus. Bol. (Kopie von 1694).

In gedruckten Ausgaben.

Scelta di Canzonette Italiane di diversi autori . . . Printed at London by Godbid and Playford	B. Vat. (racc. Barb.)
»Amor io ben l'intendo« (à 1 v.)	
»Care labbra« (à 2 v.)	
»Non sa mai« (à 3 v.)	
Silvani Marino, Scielta delle suonate a due Violini con il B.C. per l'Organo — (6. Sonate in d dur von Str.) Bol. 1680	L. mus. Bol., Bodl. L. Oxf.

1) So angeführt auch im *Catologo dei manoscritti della Bibl. Estense* von 1761 (I III 209—12). Jetzt befindet sich die Serenade nicht mehr in Modena.

2) Textbuch R.B. Mod.

Neuausgaben.

Chrysander (Supplemente, enthaltend Quellen zu Händel's Werken) (3) *Serenata a 3 con strumenti*[1]) (concertino u. conc. gr.) di A. St. *Qual prodigio ch'io miri.*

Crosti, Eugène, *Les airs célèbres.* Paris, Girod 1896 . . B. n. Par.

Eitner. Rob., Acht Gesänge x.

Gevaërt, *Les gloires de l'Italie,* I & II.

Halévy, *Canti a voce sola dell' insigne A. Str...* (6 Gsge.) Par Escudier 1861 . . . . L. m. Bol., B. Berl., B. n. Par.

Novello's *Fitzwilliam Music 5 Vols.* Score 1825 . . . . Fitzw. C.

Parisotti, *Libro secondo di Arie Antiche* Milano (Ricordi) 1890. (2 Stücke.)

Rung, *Musica scelta di antichi* . . . . B. r. Br. *Musici Italiani.* Olsen, Kopenhagen. (Eine Kanzonette.)
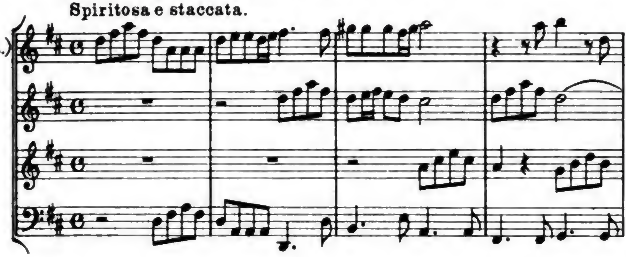
---

1) Das Manuskript befand sich, wie Chrysander im Vorwort sagt, zur Zeit als er das Werk kopierte (etwa 1868) im Besitze von Victor Schölcher in London »und ist wohl später mit demselben nach Paris gewandert«. Eine Spur desselben konnte ich nicht entdecken.
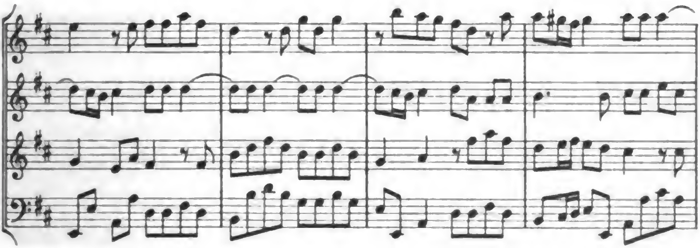
A. Barcheggio.
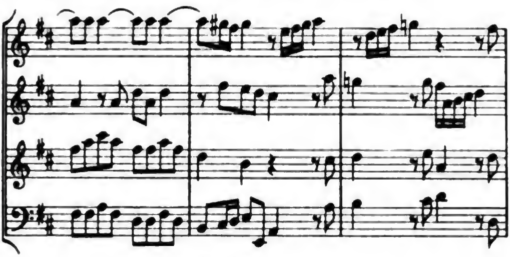
Ultima Sinfonia del Maestro A. Str.

Spiritosa e staccata.
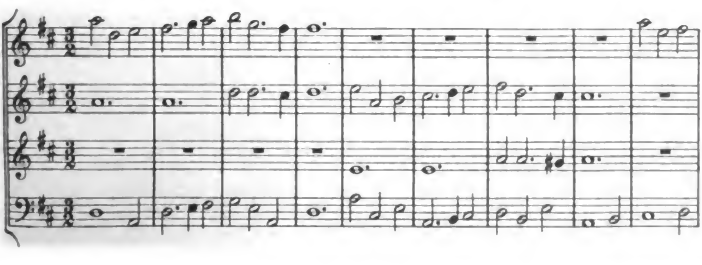
(Tromba.)
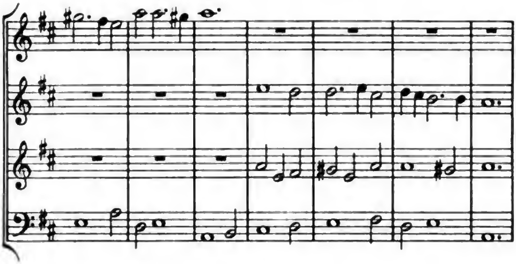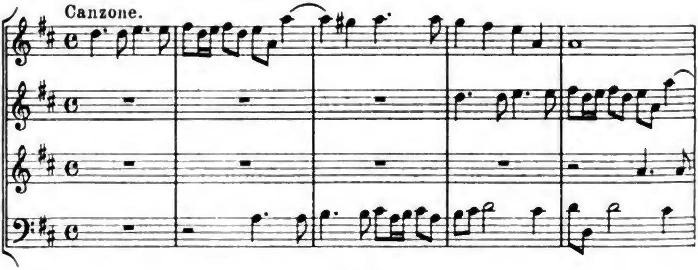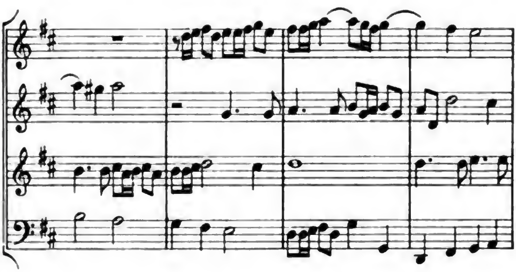






usw. (noch 15 Takte, Schluß in D), es folgt:
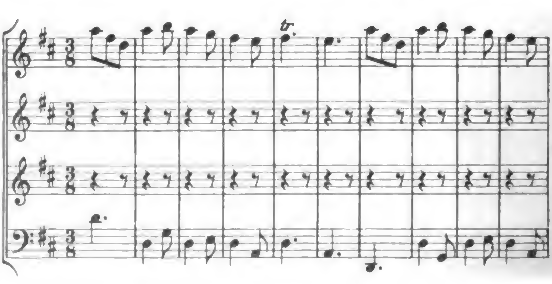




usw. (noch 52 Takte, Schluß in D), dann folgt:
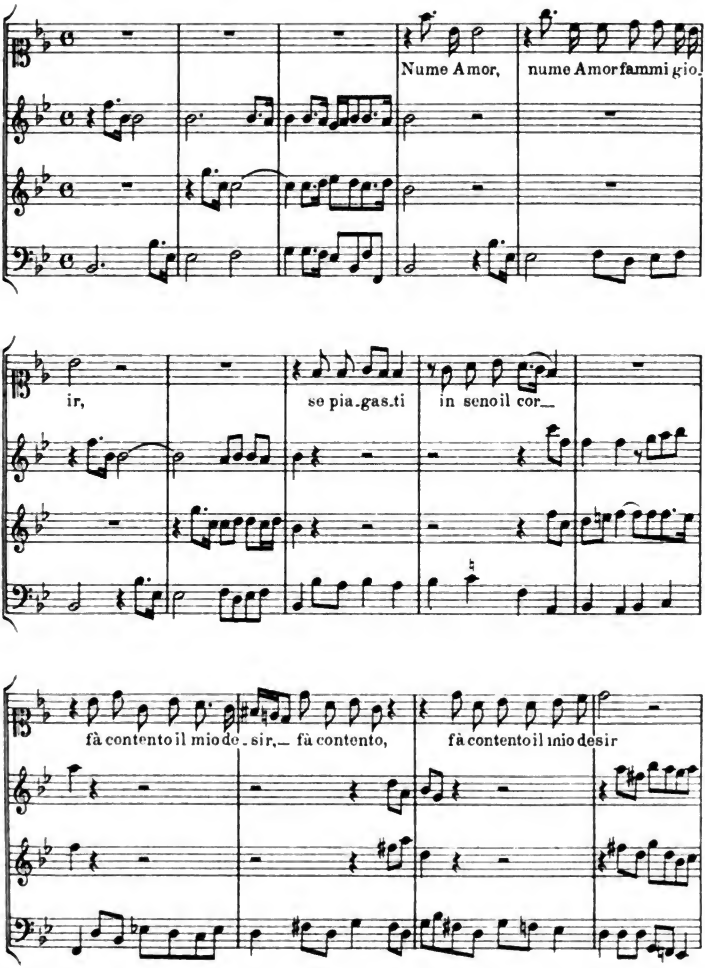




usw. (noch 31 Takte, Schluß in D), dann folgt:
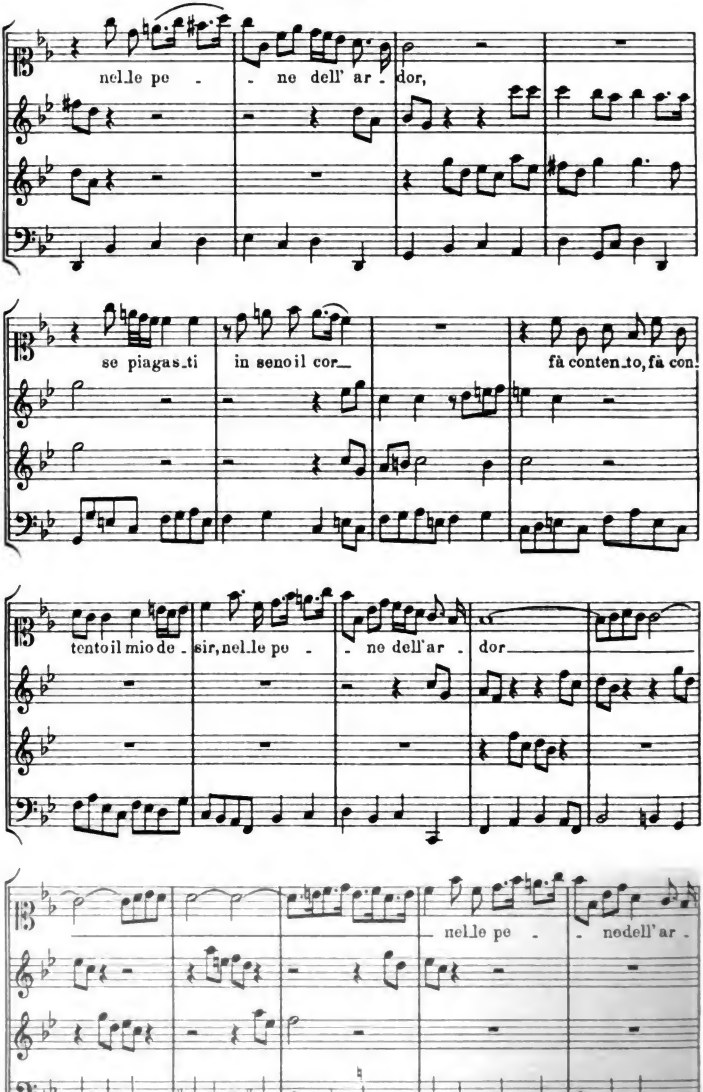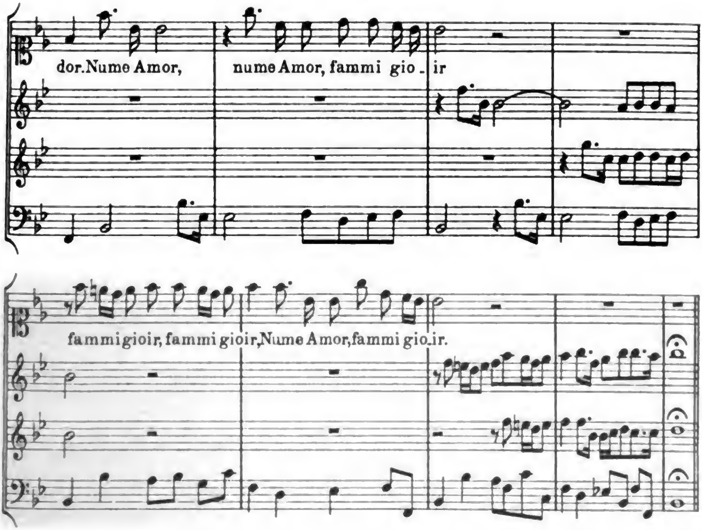


usw. (noch 112 Takte)

B. Floridoro.
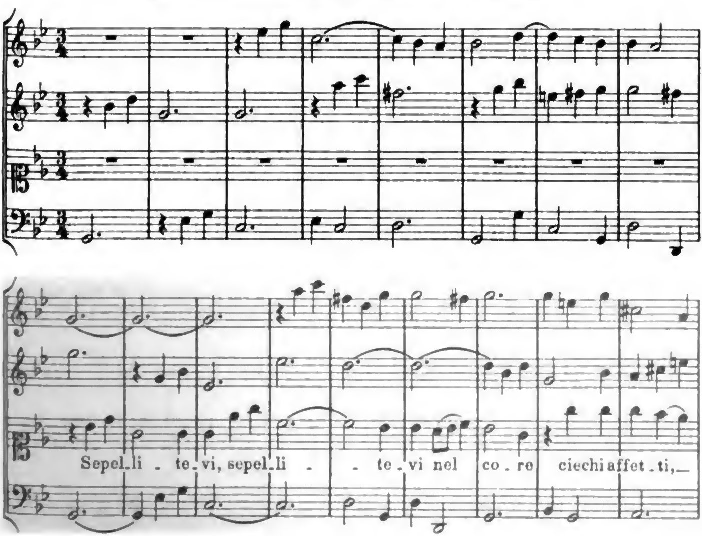
1) Arie der Eurinda (II, 3).
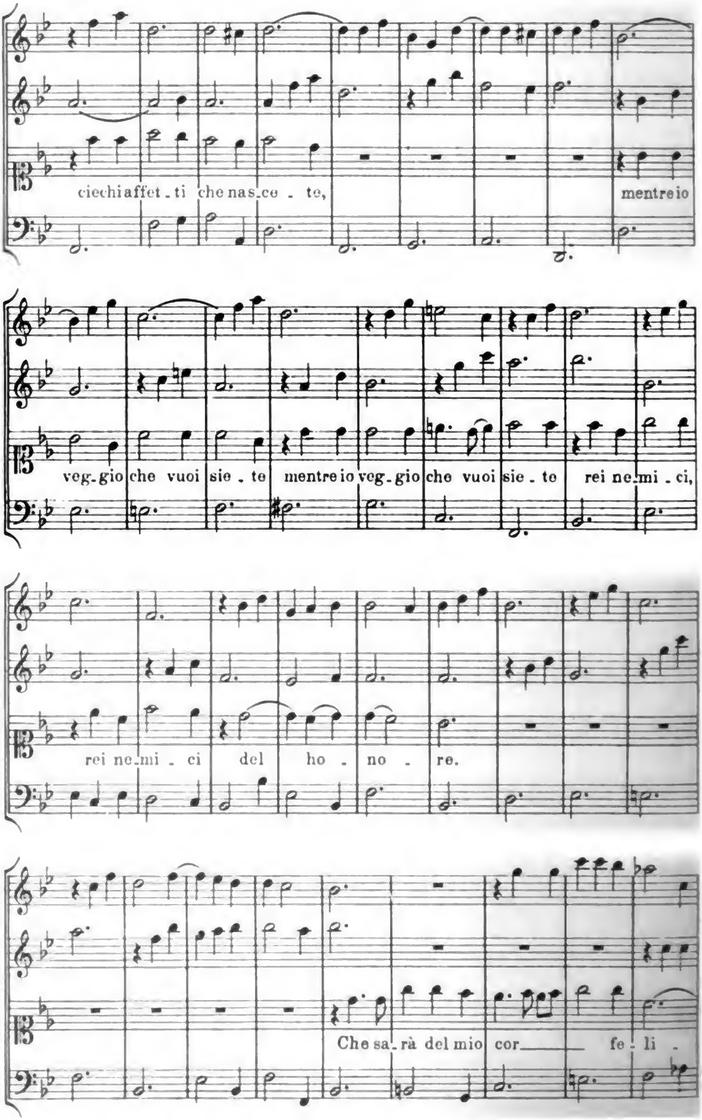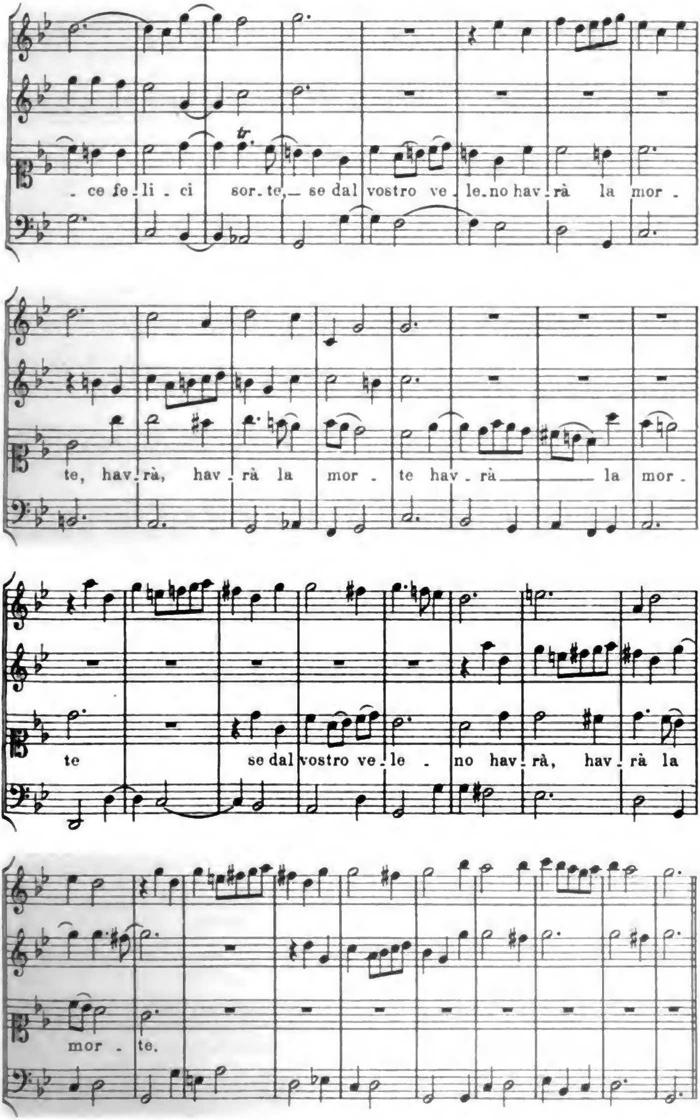



nel.le pe - - ne dell' ar - dor,
se piagas.ti in seno il cor_ fà conten.to, fà con.
tento il mio de - sir, nel.le pe - - ne dell'ar - dor
nel.le pe - - nodell' ar -



2) Im Garten (II, 6): Arie der Eurinda.
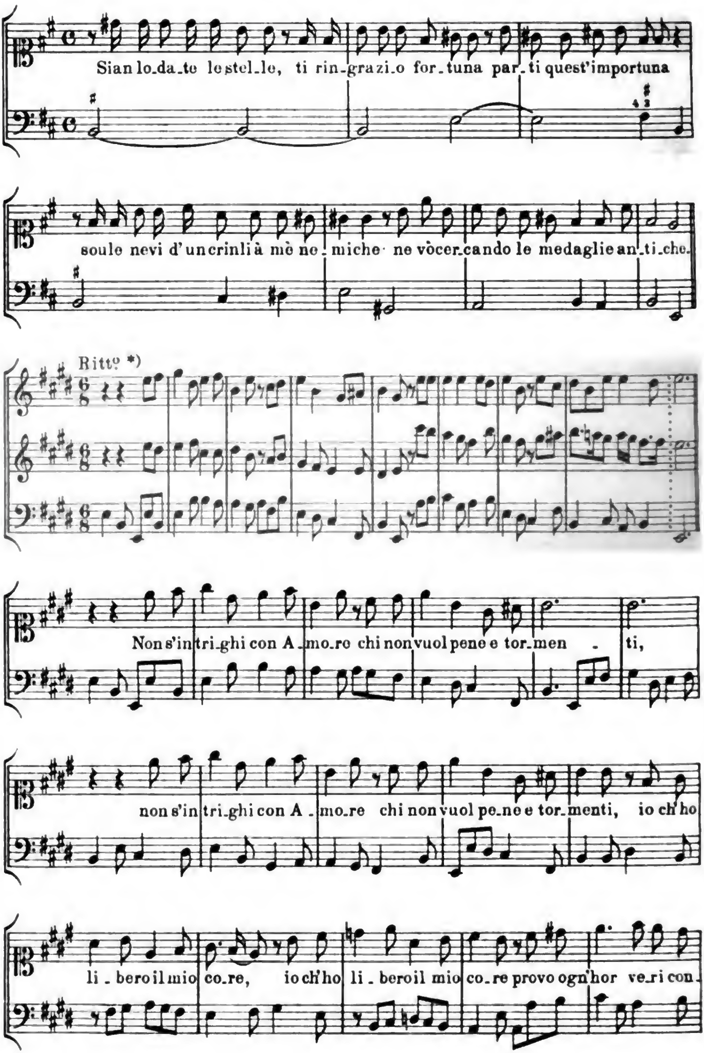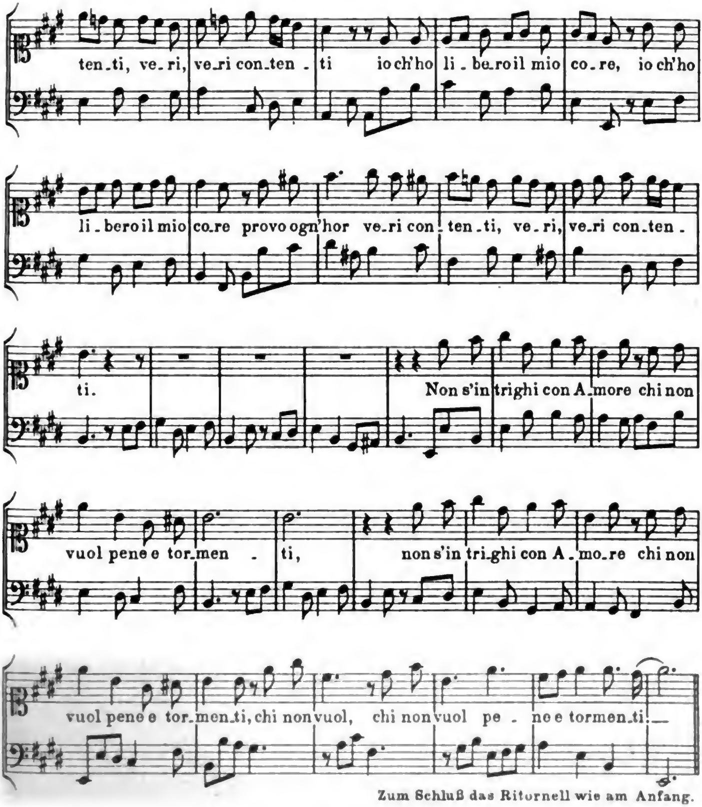



ciechi affet - ti che nas - ce - te,
mentre io
veg - gio che vuoi sie - te mentre io veg - gio che vuoi sie - te rei ne - mi - ci,
rei ne - mi - ci del ho - no - re.
Che sa - rà del mio cor fe - li -



- ce fe - li - ci sor - te, — se dal vostro ve - le - no hav - rà la mor -
te, hav - rà, hav - rà la mor - te hav - rà — la mor -
te se dal vostro ve - le - no hav - rà, hav - rà la
mor - te.

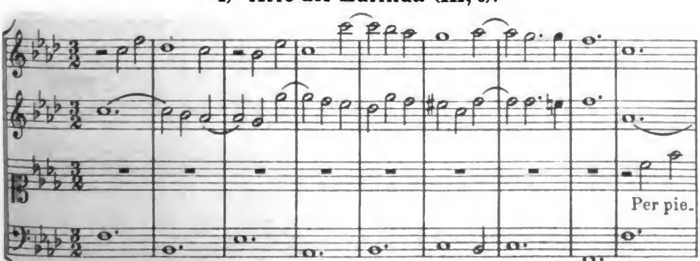
3) Fiorino allein (II, 8).
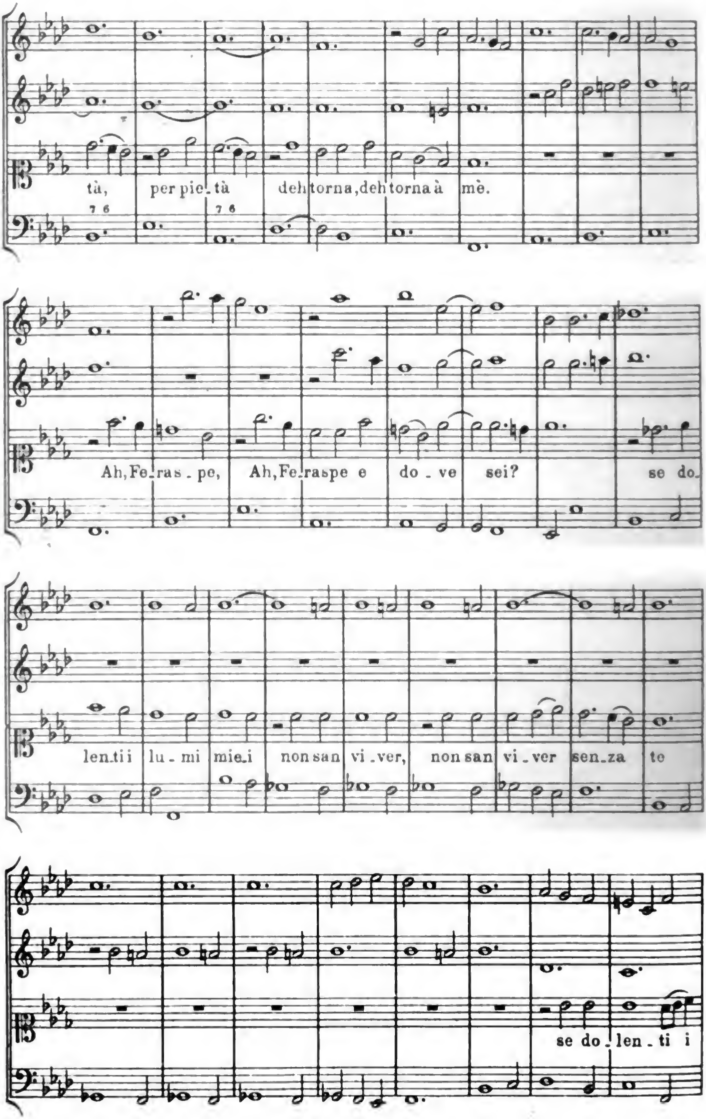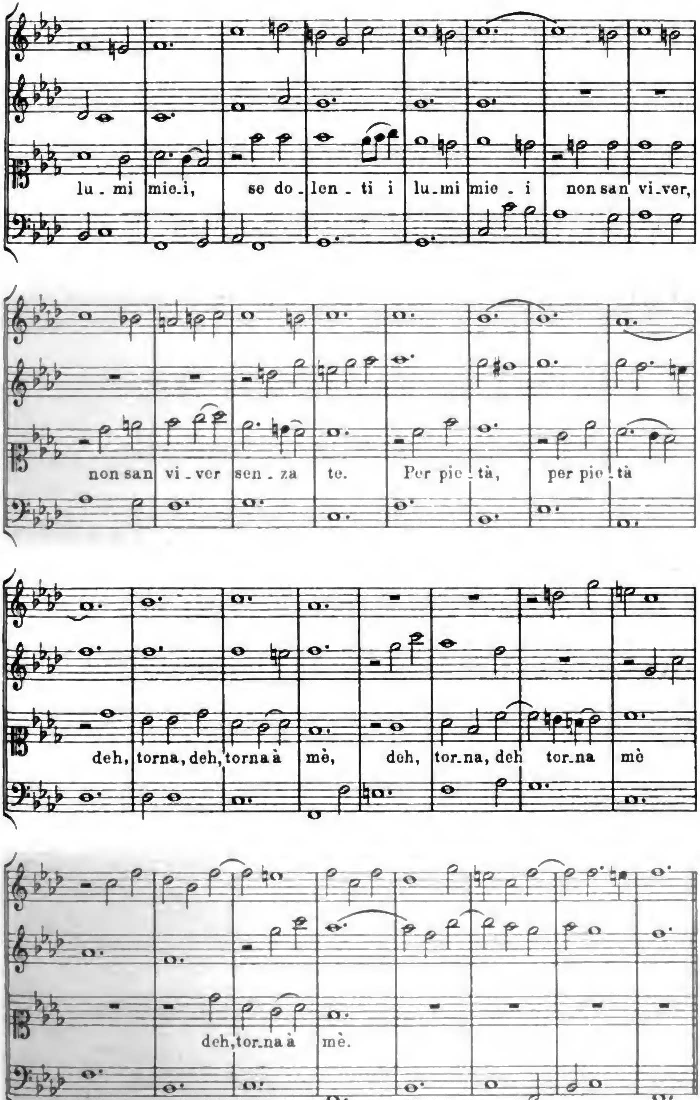




Zum Schluß das Ritornell wie am Anfang.
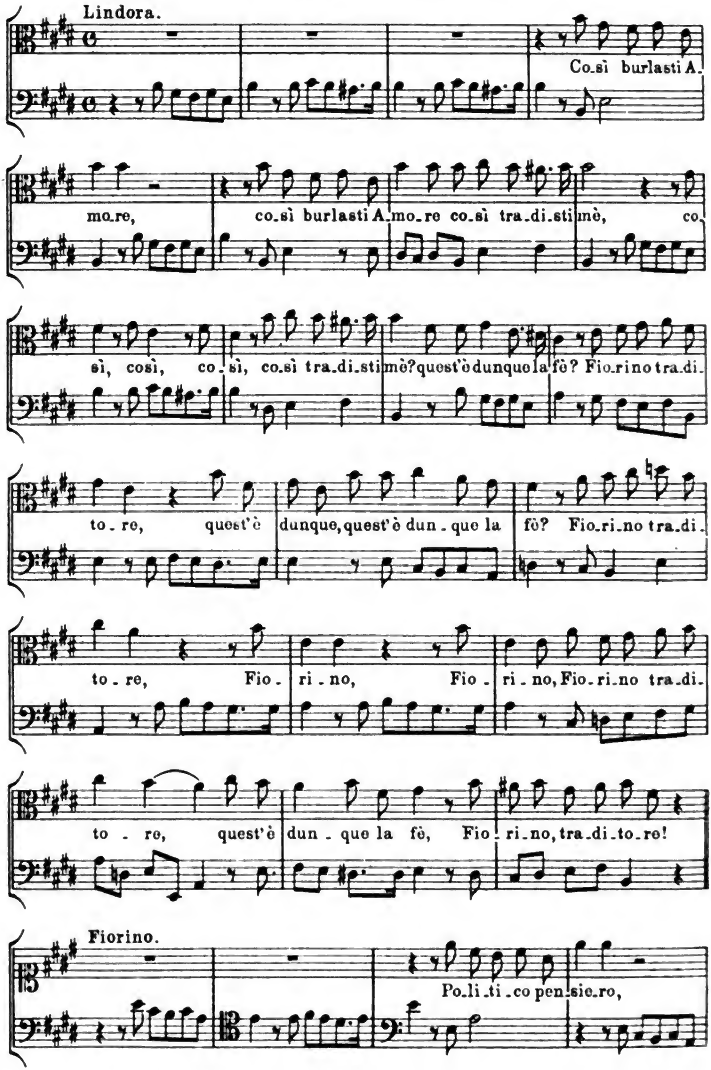
4) Arie der Eurinda (III, 6).
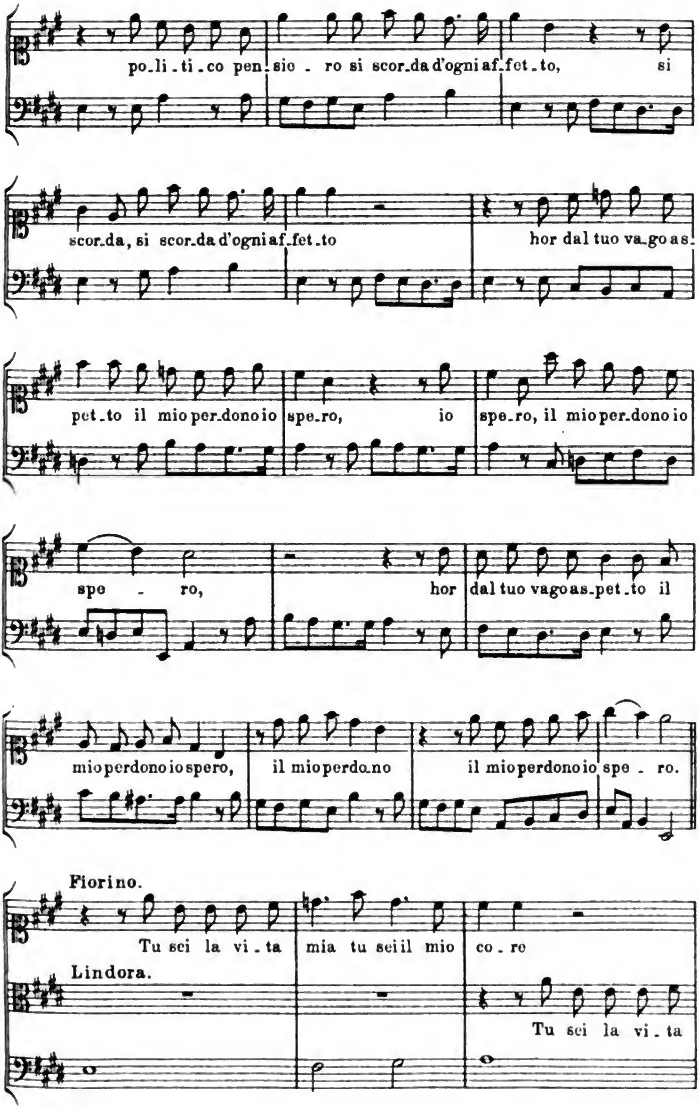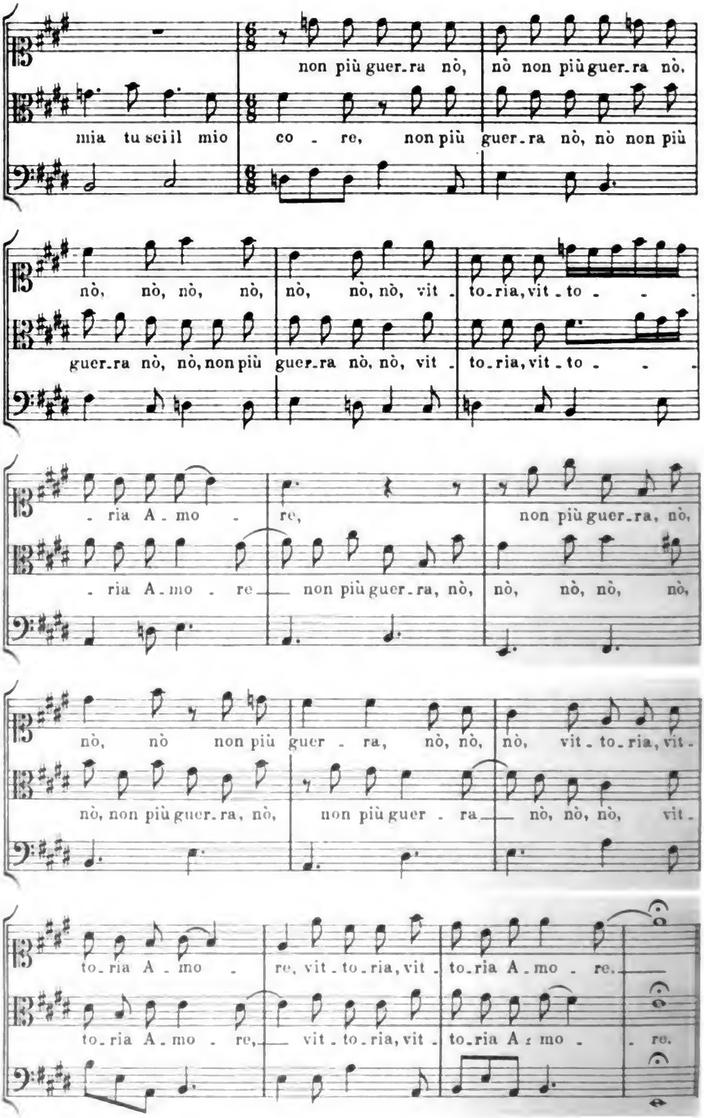



tà, per pie_tà deh torna, deh torna à mè.
7 6
7 6
Ah, Fe_ras_pe, Ah, Fe_raspe e do_ve sei? se do_
len_ti i lu_mi mie_i non san vi_ver, non san vi_ver sen_za te
se do_len_ti i


lu - mi mie - i, se do - len - ti i lu - mi mie - i non san vi - ver,
non san vi - ver sen - za te. Per pie - tà, per pie - tà
deh, torna, deh, torna à mè, deh, tor - na, deh tor - na mè
deh, tor - na à mè.

5) Duett (Lindora und Fiorino III, 8).
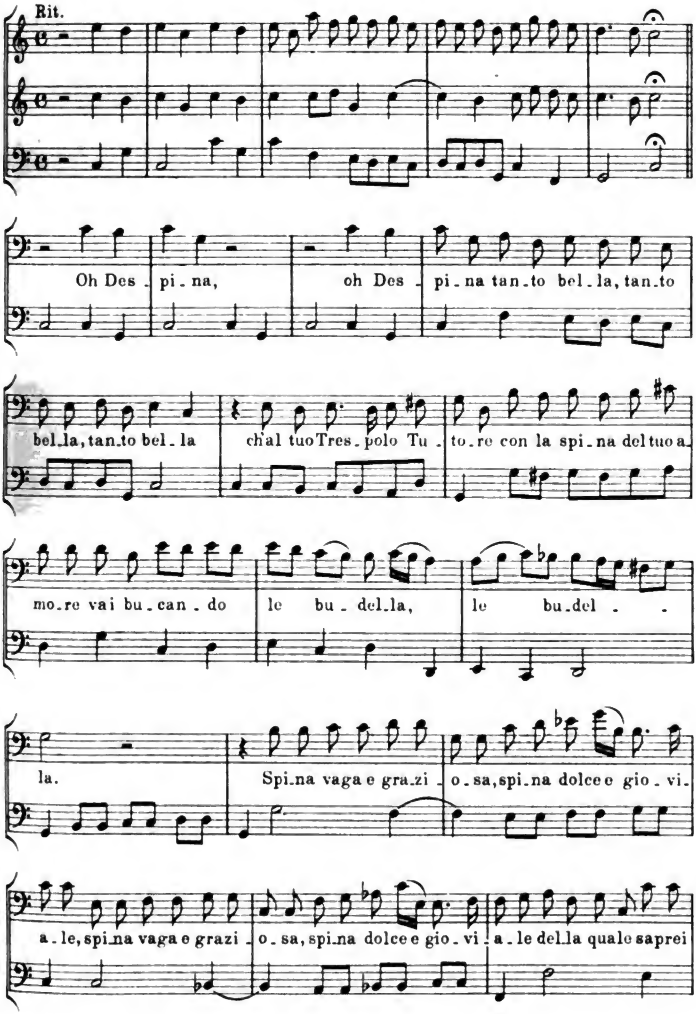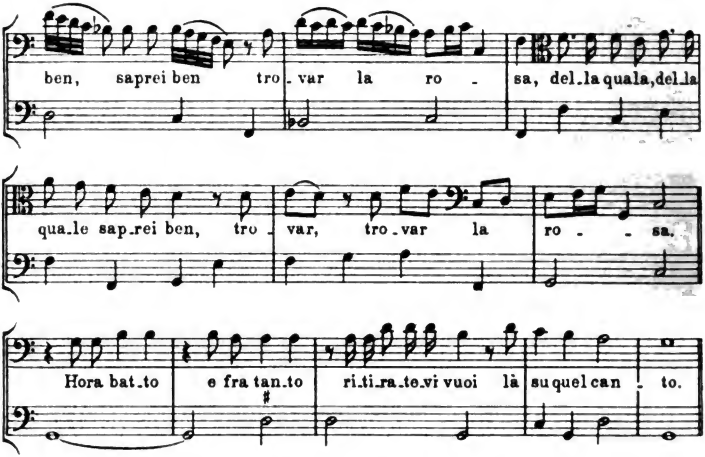



po_li_ti_co pen_sio_ro si scor_da d'ogni af_fet_to, si
scor_da, si scor_da d'ogni af_fet_to
hor dal tuo va_go as_
pet_to il mio per_dono io
spe_ro,
io
spe_ro, il mio per_dono io
spe - ro,
hor
dal tuo vago as_pet_to il
mio perdono io spero,
il mio perdo_no
il mio perdono io spe - ro.
Fiorino.
Tu sei la vi_ta
mia tu sei il mio
co_re
Lindora.
Tu sei la vi_ta


non più guer_ra nò, nò non più guer_ra nò.
mia tu sei il mio co _ re, non più guer_ra nò, nò non più
nò, nò, nò, nò, nò, nò, nò, vit _ to_ria, vit _ to _ _ _
guer_ra nò, nò, non più guer_ra nò, nò, vit _ to_ria, vit _ to _ _ _
_ ria A _ mo _ re, non più guer_ra, nò,
_ ria A _ mo _ re non più guer_ra, nò, nò, nò, nò, nò,
nò, nò non più guer _ ra, nò, nò, nò, vit _ to_ria, vit _
nò, non più guer_ra, nò, non più guer _ ra nò, nò, nò, vit _
to_ ria A _ mo _ re, vit _ to _ ria, vit _ to_ria A _ mo _ re.
to_ ria A _ mo _ re, vit _ to _ ria, vit _ to_ria A _ mo _ _ re.
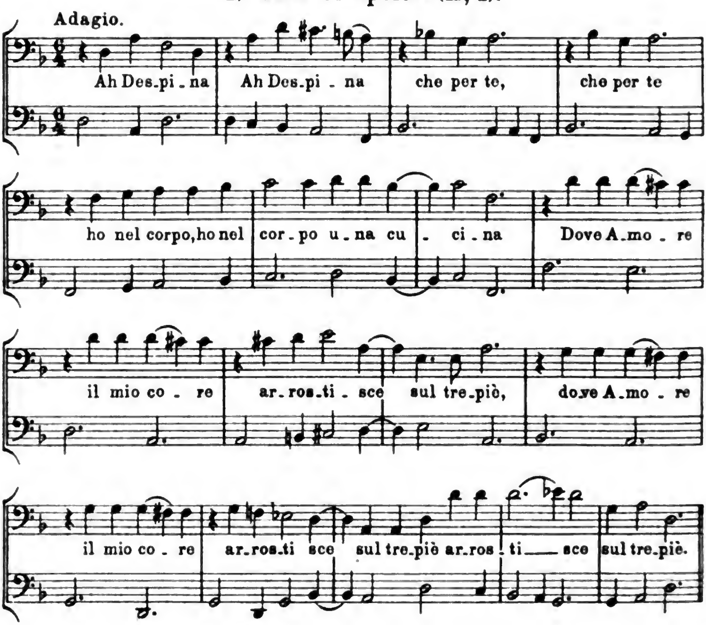
C. Trespolo.

1) Arie d. T.
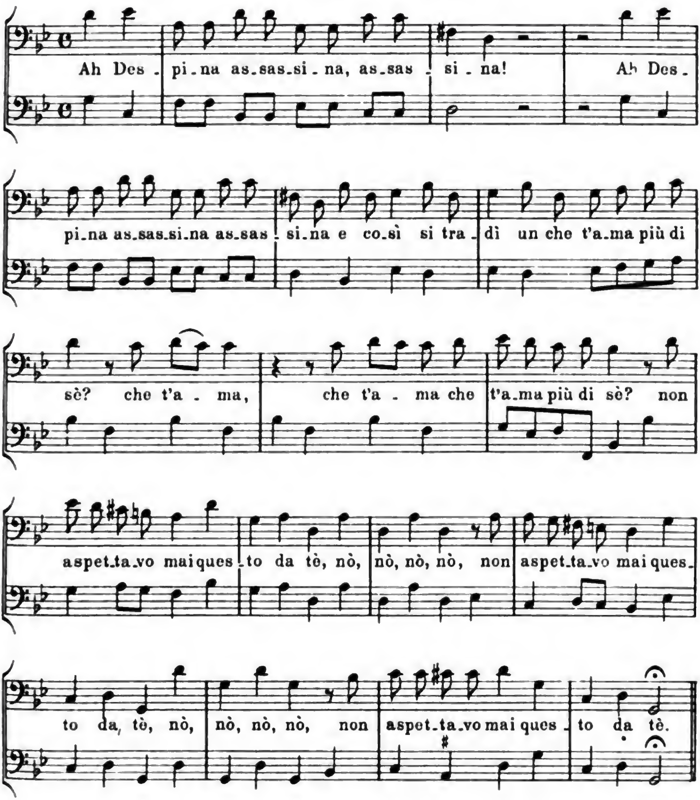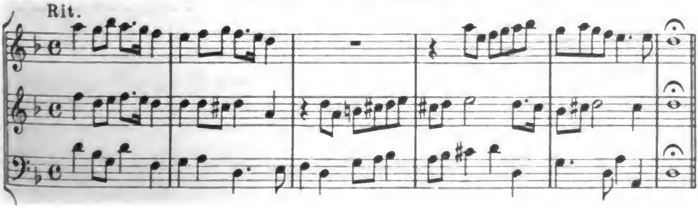




2) Arie Trespolos (II, 2).
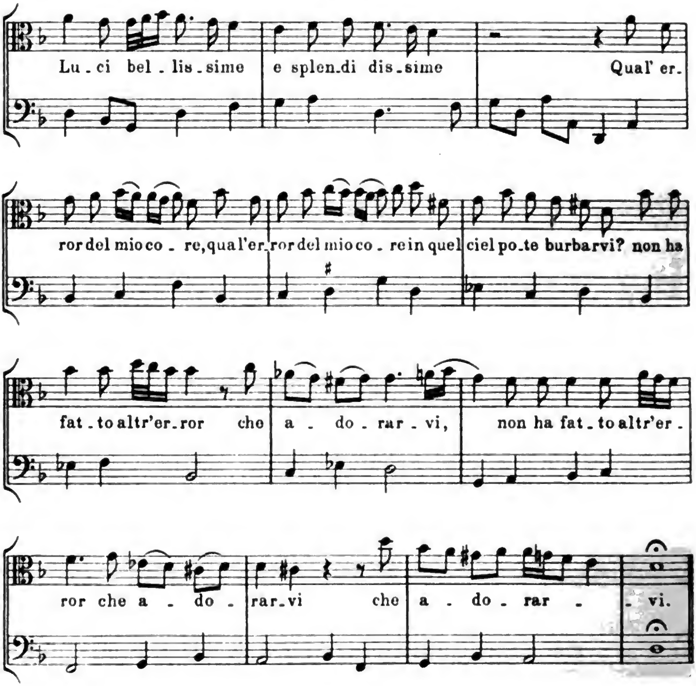


3) II. Act. 2. Scene.
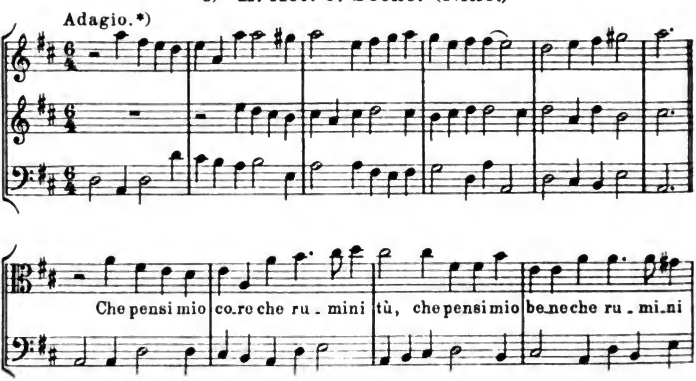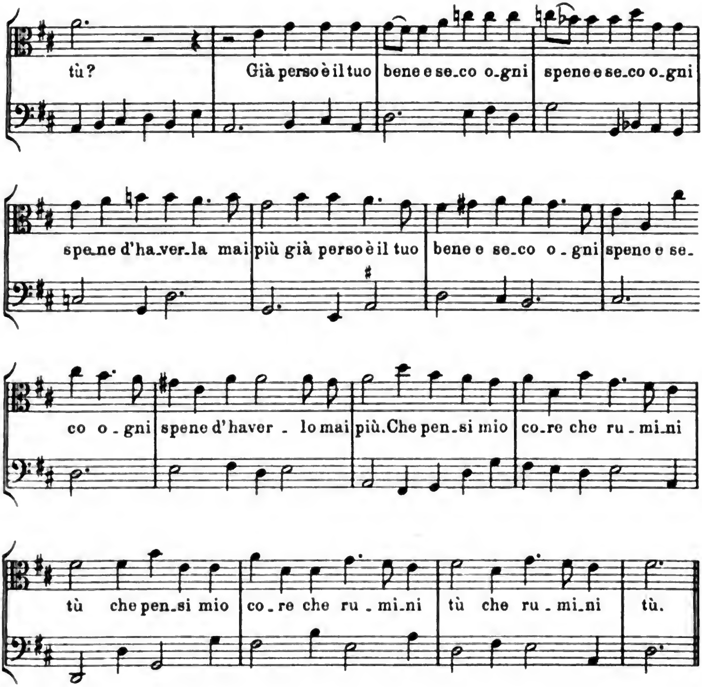


4) II. Act. 7. Scene.
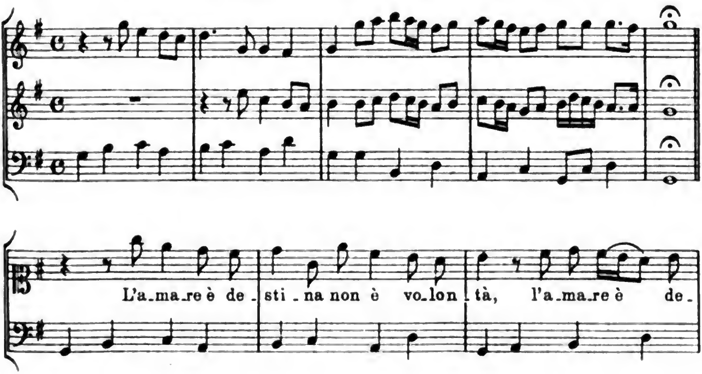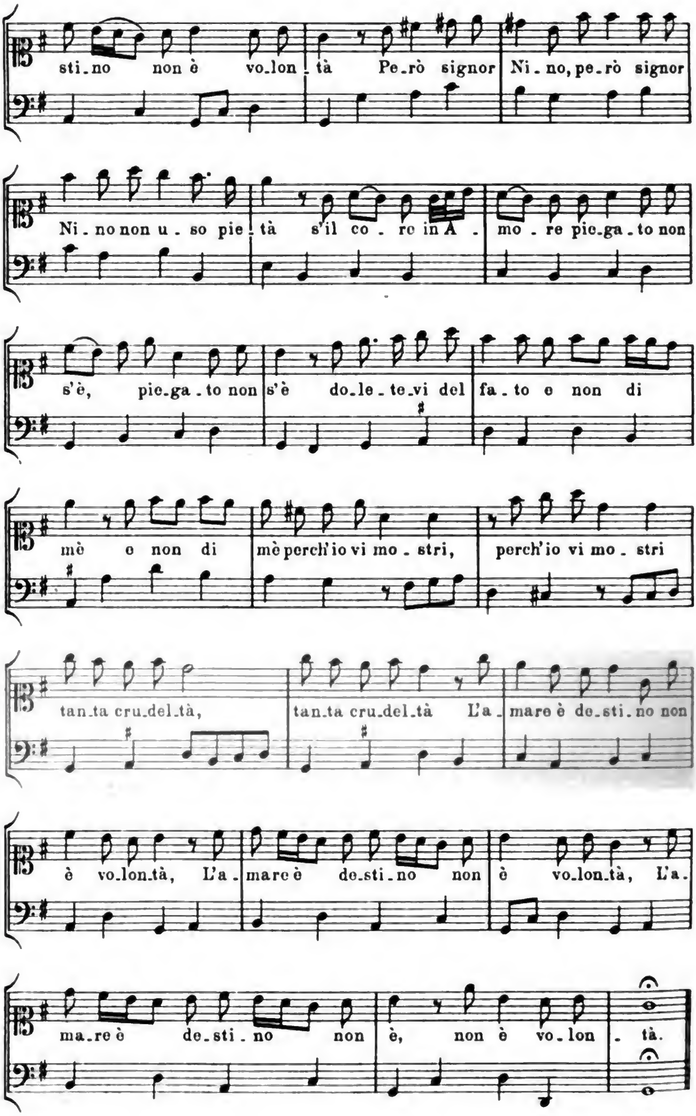




5) II. Act. 9. Scene. (Nino.)
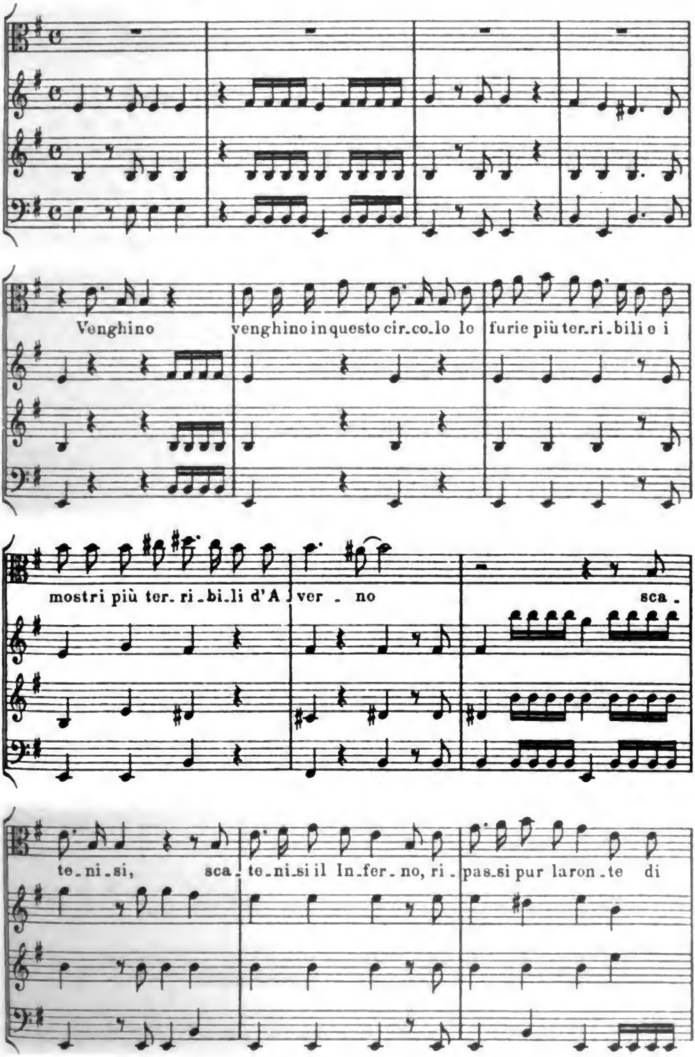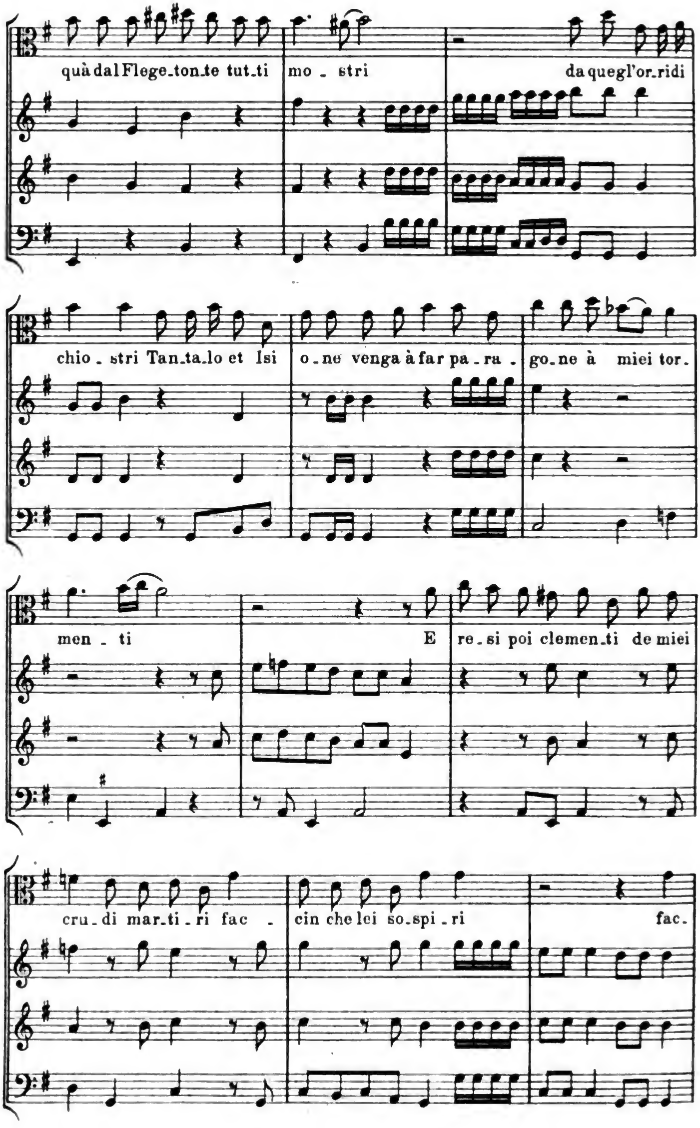




10. Scene. (Artemisia am Fenster.)
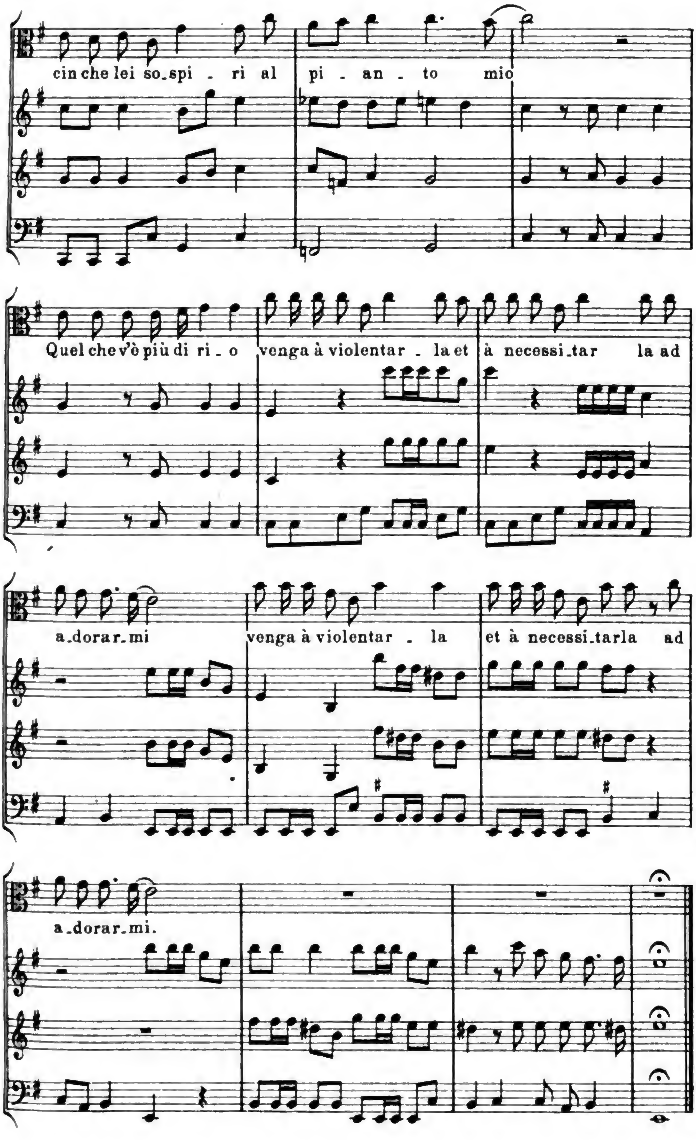



sti_no non è vo_lon_tà Pe_rò signor Ni_no, pe_rò signor
Ni_no non u_so pie_tà s'il co_re in A_mo_re pie_ga_to non
s'è, pie_ga_to non s'è do_le_te_vi del fa_to e non di
mè e non di mè perch'io vi mo_stri, perch'io vi mo_stri
tan_ta cru_del_tà, tan_ta cru_del_tà L'a_mare è de_sti_no non
è vo_lon_tà, L'a_mare è de_sti_no non è vo_lon_tà, L'a_
ma_re è de_sti_no non è, non è vo_lon_tà.

6) III. Act. 15. Scene. (Nino.)




quà dal Flege_ton_te tut_ti mo _ stri da quegl'or_ridi
chio _ stri Tan_ta_lo et Isi o _ ne venga à far pa _ ra _ go_ne à miei tor.
men _ ti E re _ si poi clemen_ti de miei
cru_di mar_ti _ ri fac _ cin che lei so_spi _ ri fac.


cin che lei so_spi _ ri al pi _ an _ to mio
Quel che v'è più di ri _ o venga à violentar _ la et à necessi_tar la ad
a_dorar_mi venga à violentar _ la et à necessi_tarla ad
a_dorar_mi.

PUBLIKATIONEN

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

BEIHEFTE

ZWEITE FOLGE

IV.

DIE ENTWICKLUNG DES KLAVIERKONZERTS BIS MOZART

VON

HUGO DAFFNER

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1906

Publikationen

der

Internationalen Musikgesellschaft

Beihefte

Zweite Folge

Heft IV

Daffner, Hugo, Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart.

LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1906

Die

Entwicklung des Klavierkonzerts

bis

Mozart

von

HUGO DAFFNER
Dr. phil.

Die Notenbeispiele können von der Verlagshandlung in Abschrift besonders bezogen werden.

LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1906

Meinem Vater

Inhaltsübersicht.

Vorwort.

Wollen wir uns über die Vorgänger Joh. Seb. Bach's und die Vorgeschichte der von ihm gepflegten Kunstformen Aufklärung verschaffen, so steht uns dazu bereits eine stattliche Anzahl von Biographien, geschichtlichen Einzeldarstellungen, Neuausgaben usw. zur Verfügung. Nicht so bei Mozart; suchen wir über dessen Vorgänger Aufschluß, so bleibt uns hier die Musikwissenschaft noch manche Antwort schuldig: gehört doch die Geschichte der Instrumentalmusik von Bach bis Mozart überhaupt zu den schwierigsten Abschnitten der Musikgeschichte: teils wegen des Mangels an guten Quellenwerken, teils deshalb, weil gerade in dieser Zeit so viele Fäden zur Bildung neuer Tonformen zusammenlaufen, daß ihre Entwirrung nicht ohne eingehende und weitläufige Vorarbeiten möglich ist. Haben Kretzschmar, Sandberger, Seiffert auch ungemein Wertvolles über diesen Zeitabschnitt veröffentlicht, so war der Verfasser der vorliegenden Abhandlung für die Geschichte des Klavierkonzerts doch meistens auf sich allein angewiesen. Auch was Schering in seiner Geschichte des Instrumentalkonzerts Neues bringt, kann für diese Arbeit nur teilweise in Betracht kommen.

Die vorliegende Abhandlung will keine umfassende »Geschichte« des vormozartschen Klavierkonzerts geben, sondern nur die Entwicklung aufzeigen, die diese Kunstform in der Zeit von Joh. Seb. Bach bis Mozart durchlief. Im Folgenden ist aus der Fülle des Stoffes eine Auswahl getroffen, die wohl das Wichtigste bietet, so weit es sich nach der ja noch ziemlich im Argen liegenden musikalischen Bibliographie beurteilen läßt [1]).

1) So führt z. B. Eitner zwei Klavierkonzerte von Joh. Christ. Friedr. Bach in Berlin an, die dort nicht vorhanden sind, wie Dr. Kopfermann mir mitzuteilen die Güte hatte.

Der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit ist auf die Schüler Joh. Seb. Bach's gelegt, weil gerade aus dieser Schule die Mittelsmänner hervorgehen sollten, die von Bach zu Haydn und Mozart hinüber leiten; denn durch die Mannheimer Schule scheint das Klavierkonzert keine Pflege gefunden zu haben.

Zum Schlusse sei es dem Verfasser gestattet, auch an dieser Stelle seinen beiden Lehrern Professor Sandberger und Privatdozent Kroyer für das dieser Arbeit entgegengebrachte Interesse seinen Dank auszusprechen.

München, Ende Mai 1905.

Hugo Daffner.

Literatur.

Adlung, M. J., Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit. Erfurt 1758.

Bach, K. Ph. E., Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. (1753—62.) Herzberg 1852.

Berlioz, H., Große Instrumentationslehre. Herausgegeben von F. Weingartner, Leipzig 1904.

Bitter, Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Fridemann Bach und deren Brüder. Berlin 1868.

Eitner, R., Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon. Leipzig 1900—04.

Fétis, F. J., Biographie universelle des musiciens. Paris 1860—80.

Gerber, E. L., Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Leipzig 1792.

Gevaert, F. A., Neue Instrumentenlehre. Deutsch von Riemann. Paris und Brüssel 1887.

Griesinger, A., Biographische Notizen über Haydn. Leipzig 1810.

Grove, G., A Dictionary of music and musicians. London 1879—89.

Jahn, O., W. A. Mozart. 3. Aufl. 1889—91.

Koch, H. C., Musikalisches Lexikon. 2. Aufl. Heidelberg 1864.

Krehl, St., Musikalische Formenlehre. Leipzig 1902—03.

Kretzschmar, H., Führer durch den Konzertsaal I. Leipzig 1898.

— Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik. Jahrbuch Peters. Leipzig 1901.

Kroyer, T., Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal. Leipzig 1902.

Kuhn, M., Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16.—17. Jahrhunderts. Leipzig 1902.

Kuhnau, Johann, Der musicalische Quack-salber. Neuausgabe in: Deutsche Literaturdenkmale Nr. 83/88. Berlin 1900.

Lewy, H., Christian Gottlob Neefe. Rostock 1901. (Diss.)

Marx, A. B., Die Lehre von der musikalischen Komposition. Leipzig 1875.

Mattheson, J., Große Generalbaß-Schule. Hamburg 1731.

— Der vollkommene Kapellmeister. Hamburg 1739.

Mendel, H., Musikalisches Konversationslexikon. Berlin 1870—83.

Nef, K., Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Leipzig 1902.

Neisser, A., Servio Tullio. 1902. Diss.

Niedt, F. E., Musikalische Handleitung. 3 Teile. Hamburg 1710—21.

Ortlepp, E., Großes Instrumental- und Vokalkonzert. Stuttgart 1841.

Pohl, C. F., Joseph Haydn. Berlin 1875—82.

Praetorius, M., Syntagmatis musici T. I, II, III. Wittenberg, Wolffenbüttel 1615—19.

Quanz, J. J., Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen. 2. Aufl. Breslau 1780.

Reinecke, C., Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Klavierkonzerte. Leipzig s. a. (1891).

Riemann, H., Musiklexikon. 6. Aufl. Leipzig 1905.
—— Präludien und Studien. 3. Band. Leipzig s. a.
—— Vorwort zum 3. Band der Denkm. d. T. i. B.
Rigutini, G. und **Bulle**, O., Neues italienisch-deutsches Wörterbuch. Leipzig 1896.
Sandberger, A., Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts. (Altbayrische Monatsschrift.) 1900.
—— Vorwort zum 1. Band d. D. d. T. i. B.
Scheibe, J. A., Critischer Musikus. Leipzig 1745.
Schering, A., Geschichte des Instrumentalkonzerts. Leipzig 1905.
Seiffert, M., Geschichte der Klaviermusik. Leipzig 1899.
—— J. P. Sweelinck. Leipzig 1891.
Spitta, Ph., Joh. Seb. Bach. Leipzig 1873–80.
—— Zur Musik. Berlin 1892.
—— Musikgeschichtliche Aufsätze. 1894.
Walther, J. G., Musicalisches Lexicon. Leipzig 1732.
Wasielewski, J. W., Die Violine im 17. Jahrh. Bonn 1874.
Wotquenne, Alfred, Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach. Leipzig 1905.

Bibliotheks-Abkürzungen:

B. = kgl. Bibl. in Berlin.
D. = kgl. öffentl. Bibl. in Dresden.
M. = kgl. Hof- und Staats-Bibl. in München.
Brüssl. = Bibliothek des Konservatoriums in Brüssel.

I.

Vorgeschichte.

Unter Konzert (it. *concerto*, frz. *concert*) verstehen wir heute ein gewöhnlich dreisätziges Musikstück, das sich aus der klanglichen Verschiedenheit der ausführenden Tongruppen entwickelt, von denen die weniger zahlreich besetzte durch eine diesen Instrumenten hervorragend angepaßte Ausarbeitung im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht; kommt diese letztere Forderung hauptsächlich dem Solospieler zugute, indem er da mit seinem technischen Können glänzen kann, so gibt die erste dem Komponisten Gelegenheit, durch vorteilhafte Ausnützung der in den konzertierenden Tongruppen liegenden Verschiedenheit das Ganze in gleichsam dramatischer Weise zu entwickeln. Damit nun verbinden wir heute die Nebenbedeutung des Kämpfens, Wettstreitens (=Konzertierens), da ja die beiden Gruppen tatsächlich in eine Art Wettstreit zueinander treten. Diese Auffassung des Konzertbegriffes findet sich schon bei Prätorius[1]), der also sagt: »*Inspecie a Concertando*, Wenn man vnter einer gantzen Gesellschafft der Musicorum etzliche/ vnd bevorab die besten vnd fürnembsten Gesellen heraussucht/ daß sie *voce humana*, vnd mit allerley *Instrumenten* ..... einer nach dem andern Chorweise vmbwechseln/ vnd gleich gegen einander streitten/ also/ daß es immer einer dem andern zuvor thun/ vnd sich besser hören lassen wil. — Daher auch das Wort *Concerti* sich ansehen lest/ als wann es von Lateinischen *verbo Concertare*, welches mit einander scharmützeln heist/ seinen Vrsprung habe.“ Und von hier aus scheint sich bei Musikhistorikern und -theoretikern[2]) die Ansicht vererbt zu haben, daß das Wort Konzert tatsächlich vom lateinischen *concertare* käme. Das ist nun vollkommen unrichtig. Wie nämlich die Sprachwissenschaft festgestellt hat, kommt das Wort *concerto* nicht von *concertare*, sondern von *conserere*[3]), sonach bedeutet das ursprüngliche Wort *concerto*, das also aus *conserto* entstanden ist, zunächst Zusammenspiel,

---

1) T. III. p. 5.

2) Koch, Krehl, Marx, Mendel, Riemann, Schering, Walther usw.

3) Rigutini-Bulle I.

Zusammenklang von Stimmen und Instrumenten. Diese philologische Ableitung kann ich nun sogar mit einem Beispiel aus der Musikliteratur belegen; die betreffende Stelle ist eine Anweisung Agazzari's über die Bedeutung der Generalbaßziffern: »*del sonar sopra il basso con tutti l'istromenti e dell'uso loro nel conserto*«[1]. Auch ein Satz aus Prätorius möge für die Richtigkeit meiner Behauptung zeugen, woraus ersichtlich ist, daß sich in andern Sprachen der Stamm des Wortes einige Zeit rein erhielt: „Die Engelländer nennens *gar apposité à consortio* ein *Consort*, Wenn etliche Personen mit allerley *Instrumenten* . . . . . in einer *Compagny* vnnd Gesellschafft gar still/ sanfft vnd lieblich *accordiren*, vnd in anmutiger *Symphonia* mit einander zusammen stimmen“[2].

Auch das französische Wort *concert* bezeichnet zunächst Einklang, Übereinstimmung[3]) und muß so auch noch bei Rameau's, *pièces . . . en concert* aufgefaßt werden, da es sich hier mehr um ein Zusammenspiel im Sinne unserer modernen Kammermusik als um einen Wettstreit handelt[4]. In der spanischen Sprache scheinen die Verhältnisse ähnlich zu liegen.

Halten wir nun einmal an der oben gewonnenen Definition fest, so werden wir auch finden, daß die von Schering für die Vorgeschichte des Konzerts beigebrachten Literaturbeispiele nur mit dieser Auffassung des Wortes restlos verständlich sind. »*Quattro degli stromenti cominciarono il lor concerto*«[5] kann nur heißen: vier von den Instrumenten begannen ihr Zusammenspiel, Konzert zu übersetzen gäbe keinen rechten Sinn. Ebenso will es mir scheinen, als ob die aus dem spanischen Theoretiker Diego Ortiz bei Kuhn[6] (und Schering) angeführte Stelle vom konzertierenden Kontrapunkt ebenso aufzufassen sei, da sich in jener alten Zeit der Begriff eines Wettstreits mit dem eines Kontrapunktes nicht wohl verbinden lassen dürfte. Da weder bei Kuhn noch bei Schering die Stelle im Urtext angeführt ist, kann ich hier natürlich nur diese Vermutung aussprechen. Selbst im Titel der 1584 erschienenen Sammlung: »*Musica . . per cantar et sonar in concerti*« glaube ich »für Gesang und Instrumentenspiel im Zusammenklang« übersetzen zu müssen, da in jener Zeit der Name Konzert sich noch nirgends für öffentliche Musikaufführungen gebraucht findet, sondern man allgemein Akademie, Kollegium und ähnliche Worte dafür sagte.

Und weiter behaupte ich, daß sich nur durch diese neu gewonnene Auffassung des Konzertbegriffs auch die eigentümliche Gestaltung der

---

1) Riemann, Lexikon. S. 12.
2) T. III. p. 5.
3) Sachs-Villatte, I.
4) Vgl. S. 10.
5) S. 4. 6) S. 40.

vor und um 1600 entstandenen *concerti*, in denen Vokal- und Instrumentalmusik vereinigt sind, von einem »Wettstreiten« aber nicht die Spur zu entdecken ist, erklären läßt. Auf solche Weise rechtfertigt sich auch Wasielewski's Äußerung über das Fehlen des konzertierenden Elements in P. P. Meliis »Balletto concertato con nove instrumenti«[1]). Es wird daher durchaus notwendig sein, künftighin bei Betrachtung der Konzert benannten Musikstücke des 17. Jahrhunderts den von uns Modernen in dieses Wort hineingetragenen Begriff des Wettstreitens zunächst auszuschalten. Erst um 1700 beginnt man allmählich, den Begriff Konzert in unserem Sinne aufzufassen; denn es lassen sich erst von da an jene drei Hauptkennzeichen des modernen Konzerts: Dreisätzigkeit, Gegenüberstellung von Solo und Tutti und virtuose Ausgestaltung der Solostimme als maßgebende konzertbildende Faktoren nachweisen.

* * *

Was die Dreisätzigkeit der Konzertform betrifft, so hat bereits Kretzschmar[2]) nachgewiesen, daß diese von der neapolitanischen Opernsinfonie ausgeht, von der sie ja auch die klassische Sinfonie übernahm. Vom Konzert hinwiederum nahm sie die Klaviersonate herüber.

Die Idee der Ablösung von Solo und Tutti hat sich ebenfalls nur unter dem Einfluß von Opernelementen entwickelt; denn sie weist auf die gleichen Vorläufer wie die große italienische Arie, ja zum Teil sogar auf diese selbst zurück. In den ersten Konzerten werden nämlich wie in der Arie die einleitenden Tuttis (das Ritornell) nach jedem der zwei oder drei großen Soli in genauer Transposition auf der Dominante und als (gewöhnlich sogar nicht ausgeschriebener) Abschluß wiederholt. Scheibe[3]) sagt darüber: »Nachdem die Singestimme den ersten Hauptschluß gemacht hat, so pflegen alsdann die Instrumente mit einem kurzen Zwischensatze einzutreten. Dieser muß aber insgemein aus dem ersten, oder Anfangsritornell genommen werden«. Und weiter: »Wenn nun der erste Theil endlich mit einem mittelmäßigen Rittornell, das aus dem Anfangsrittornelle genommen ist, oder auch dieses selbst seyn kann, beschlossen ist.« Dies war nun auch der Grundsatz, nach dem zunächst die Konzertform gestaltet wurde, ja die ersten Konzerte machen fast den Eindruck von Arien, die für ein Soloinstrument statt für eine Solostimme komponiert sind. Schering[4]) bemerkt dazu noch vervollständigend, daß es bezeichnenderweise auch zwei mit der Opernarie eng vertraute Tonsetzer waren, die die Form des Solokonzerts abrundeten und verselbständigten: Albinoni (1674—1745) und Vivaldi (1680—1743).

1) Schering, S. 7.
2) Führer I, S. 39.
3) S. 434 f.
4) S. 73.

Zur Vorgeschichte der solistisch-virtuosen Behandlung eines Instrumentes möge der Hinweis auf Castello (um 1620) genügen, der, soweit bis jetzt bekannt, in seinen Violinsonaten von 1621 einige Solostellen einführte, die allerdings keinen andern Zweck hatten, als Abwechslung und Unterbrechung in den Verlauf der einzelnen Stücke zu bringen. Haben diese Sonaten auch sonst gar keinen Berührungspunkt mit der Konzertproduktion überhaupt, so bergen sie doch die Keime der später so rasch aufblühenden virtuos gestalteten Konzertsoli.

Der erste, der diese drei Grundregeln: die ritornellartigen Tuttisätze, die hervortretende Behandlung des Soloinstrumentes und die Dreisätzigkeit als formbildend anerkannte, ist Torelli († 1708), allerdings in der Verwendung von ritornellartigen Tuttigedanken und der Dreisätzigkeit bereits durch Albinoni überholt. Wenn gleich, wie Sandberger[1] nachgewiesen, diese endgültige Formbestimmung auf deutschem Boden geschah, so pflegten doch zunächst nur die Italiener das Konzert in dieser neuen Gestalt, und von den damit bedachten Instrumenten können wir fast ausschließlich nur die Violine namhaft machen. Den nächsten Schritt in der Weiterentwicklung tat Vivaldi, der durch Vereinigung der Solo- und Tuttibehandlung Corelli's mit der unbedingten Dreisätzigkeit Albinoni's und den ausgebildeten Solis Torelli's als erster in der neuen Form durch Vertiefung des Inhalts ein harmonisch-organisches Ganzes zu geben imstande war.

Wie bereits bemerkt, sind fast alle bisherigen Konzerte nur für Violine komponiert. Johann Sebastian Bach war der erste, der diese neue formale Errungenschaft auf das Klavier übertrug. Allerdings waren es keine Originalkompositionen für das Cembalo, mit denen er zunächst hervortrat, sondern lediglich Bearbeitungen fremder Violinkonzerte.

Diese Bearbeitungen sind die sogenannten »16 Konzerte nach Vivaldi« aus der Weimarer Zeit. Vivaldi ist dabei, wie die neuere Forschung ergeben hat, allerdings nur mit sechs Werken vertreten, und zwar im 1., 2., 4., 5., 7. und 9.,
während für andre

Herzog Ernst von Sachsen: für das 11., 13. und 16.,
Marcello: für das 3.,
Telemann: für das 14. Konzert

als ursprüngliche Tonsetzer festgestellt sind.

Bach's Bearbeitungsmethode griff zuweilen sehr tief ins Mark des Originalwerkes ein. »Er behielt, sagt Spitta, im allgemeinen in diesen Übertragungen Vivaldi's Violinstimme bei, schmückt sie aber durch Verzierungen und klaviermäßige Passagen aus, er ändert sie, wo sie

1) D. d. T. i. B. I, S. 59.

violinmäßig geschrieben sind. Harmonisch folgt er dem Original, nichtssagende Folgen würzt er durch eingestreute Dissonanzen. Die figurierten Bässe sowie die eingefügten Kontrapunkte in den Mittelstimmen sind geistiges Eigentum des Bearbeiters.« [1])

Bach's nächste Arbeiten auf unserem Gebiete sind die in Leipzig für Klavier bearbeiteten eigenen Violinkonzerte, wobei er diesmal allerdings das Tutti nicht mit in die Klavierstimme einbezog, sondern das Klavier einfach an die Stelle der Violine setzte. »Außer der Umformung derjenigen Passagen und melodischen Gänge, welche zu violinmäßig erfunden waren, außer der Umlegung derselben und der Benutzung tieferer Lagen, welche der Violine unzugänglich waren, galt es eine Stimme für die linke Hand herzustellen. Das konzertierende Klavier einfach den Kontinuo mitspielen zu lassen, war ein Notbehelf, zu dem Bach allerdings häufig gegriffen hat. Wo er aber auf eine gründlichere Umarbeitung einging, ließ er zunächst den Kontinuo durch den Klaviersatz in bewegteren Gängen umspielen, fügte zuweilen auch eine selbständige Stimme als dritte zwischen Oberstimme und Kontinuo hinein [2]).« — Von einem ausgesprochenen Gegensatz zwischen Solo und Tutti, von einer aus der Verschiedenheit der ausführenden Klangkörper entwickelten Form ist hier allerdings so wenig zu finden, wie von ausgebildeten Solostellen, die für die technische Fertigkeit des Spielers erfunden wären. Wir dürfen uns auch keinen Augenblick einer Täuschung darüber hingeben, daß Bach den Grundgedanken dieser Tonform eigentlich nicht richtig erfaßt hatte; denn es kam ihm vielmehr darauf an, »das Klavier aus der Fessel des Generalbasses zu befreien, und eine dominierende Stärke des Cembaloklanges zu erzielen«, als ein Musikstück in dramatisch-konzertierender Weise zu entwickeln. Eine gleiche Tendenz verfolgte Bach auch mit seinen Konzerten für zwei, drei und vier Klaviere. Das Ideal dessen, was Bach mit dem Begriff des Klavierkonzerts verband, liegt uns im sogenannten »italienischen Konzert« vor. »Diese Komposition für Klavier allein erscheint als ein heller Spiegel der Form, die eigentlich für Violine und einen gegensätzlichen Instrumentenchor erfunden war. — Eine Form aber, die sich dadurch entwickelt, daß Tongedanken verschiedenen Charakters sich einander fortwährend ablösen, bedingt ein Überwiegen der homophonen Setzart und mehr ein motivisches Ausspinnen als eine vielstimmige thematische Durchführung. Hierdurch ist der Konzertstil dem der neueren Sonate gleich, und Bach's Italienisches Konzert ist der klassische Vorläufer derselben geworden» [3]). Wir sehen somit Bach in seinem Konzertschaffen am Ende wieder auf seinem Ausgangspunkt zurück-

1) Weiteres bei Spitta I, S. 40 ff. Siehe auch die Vorworte zur großen Ausgabe. Waldersee, Vierteljahrsschrift I, 356. Schering, IMG. S. IV, 236; V, 565.

2) Weiteres bei Spitta II, 619 ff.

3) Weiteres bei Spitta II, 629 ff.

kehren: von den für Klavier bearbeiteten »Weimarer Konzerten«[1] bis zum »Italienischen Konzert«, ebenfalls für Klavier allein.

In spieltechnischer Beziehung ist folgendes herauszuheben. Hatten die Klavierkomponisten vor Bach bereits eine vollständig durchgebildete Hand (so für ein perlendes, Mozart sagte einmal »wie Öl fortfließendes« Tiratenspiel, für schnelle Repetition eines Tones, Triller mit jedem Fingerpaar usw.) verlangt, so kommt seit Scarlatti noch eine ausgebildete Handgelenkstechnik hinzu, welche ihrerseits hinwiederum eine selbständige Bewegung jedes einzelnen Armes zur Voraussetzung hat; denn ohne Handgelenkstechnik sind Oktaven- oder Sextengänge, größere Sprünge sowohl einzelner Töne wie Oktaven, endlich Kreuzungen beider Hände, wie sie seit Scarlatti in der Klaviermusik allgemein in Aufnahme kommen, nicht gut denkbar; kurz, Scarlatti stellte die Klaviertechnik, die bislang in einem beengenden Abhängigkeitsverhältnis von der Orgeltechnik stand, auf eigne Füße. Dieser Einsicht konnte sich nun natürlich auch Bach nicht verschließen, der sich ja durch die Begründung unseres heutigen Tonleiterfingersatzes auch auf dem Gebiete der Spieltechnik unsterbliche Verdienste erwarb; wir begegnen auf Schritt und Tritt in seinen Klavierwerken Scarlattismen. Augenfällige Beispiele sind die sechs Partiten, das Italienische Konzert, den Schluß der chromatischen Fuge, die c[2]-Phantasie, in der auch noch die »zweiteilige, repetierende Form des ersten Sonatensatzes zu beobachten ist«. In seinen Klavierkonzerten zahlte Bach mit Baßoktaven, scarlattischen Sprüngen, Terzen-Sextengängen, Ineinandergreifen der Hände Tribut an die italienische Spieltechnik. —

Wir haben oben gesehen, wie Bach mit der Formgebung im letzten seiner Klavierkonzerte wieder auf seine ersten Konzertwerke zurückgriff: auf der einen Seite das »Italienische Konzert« für Klavier allein, auf der anderen die »Weimarer Konzerte« ebenfalls für ein Soloklavier. Mit seinen anderen Klavierkonzerten aber hatte er die vom Tutti begleitete Konzertform auf das Klavier übertragen und damit den Grund zum modernen begleiteten Klavierkonzert gelegt.

Gleichwohl aber finden sich noch eine Menge unbedeutenderer Tonsetzer, die jene unbegleitete Form des Klavierkonzerts pflegten, wie z. B. Johann Paul Kunzen, Tischer, Scheuenstuhl. Als innerer Grund für die Bebauung dieses Zweiges mag sich wohl hauptsächlich das Bedürfnis geltend gemacht haben, in einer Zeit, wo die Geleise der alten strengen oder tanzmäßigen Formen bereits ziemlich ausgefahren waren und aus Italien immer neue, keimtreibende Elemente mit der Sin-

1) Ich schlage nach Obigem diese Bezeichnung als die richtigere für die »16 Konzerte nach Vivaldi« vor.

2) Kleine Buchstaben bedeuten Moll, große Dur.

fonie, dem Konzert und der Sonate eindrangen, auch auf dem Gebiete der unbegleiteten Klaviermusik mit der allgemeinen Entwicklung Schritt zu halten. Dabei wurzelt diese Form, oder besser gesagt, die Idee dieser Form: kräftige Tuttiakkorde und dann gleichsam solistisch-anmutig verbindende Passagenketten tiefer in der deutschen Klaviermusik, als es bei oberflächlicher Betrachtung den Anschein haben will. Die Vorfahren dieser im folgenden genannten Konzerte Scheuenstuhl's, Tischer's usw. sind die Fugen des Wilhelm Hieronymus Pachelbel, die ihrerseits auf Capriccis von Wiener Tonsetzern und besonders auf Buttstett zurückgehen [1]). Nachdem nun einmal ein Mann, wie »Herr Bach in Leipzig« den Anfang gemacht, warum sollten da kleinere Geister ihm auf diesem Wege nicht folgen? Wir müssen heute dieser kleinen Meister mit Dankbarkeit gedenken; denn mit der Pflege des unbegleiteten Cembalokonzerts trugen sie nicht unerheblich zur allmählichen Kristallisierung unserer heutigen Sonatenform bei. Als schlagenden Beweis dafür erwähne ich Mattheson's »Sonate pour le Clavecin« Hamburg 1713 [2]). — Wenngleich diese Werke vielfach zum plattesten und alltäglichsten gehören, was je geschaffen wurde, so mögen doch einige von ihnen des Interesses wegen, das ihnen als Übergangsformen anhaftet, genannt sein.

Zunächst Johann Paul Kunzen

* 30. Aug. 1696 in Leisnig (Sachsen), † 20. März 1757 in Lübeck.
Organist und Kapellmeister in Zerbst, Wittenberg, Hamburg und Lübeck.

mit zwei Konzerten [3]).

Die beiden Ecksätze sind durch das plastische Heraustreten des Tuttiritornells besonders merkwürdig. Dieses kehrt nämlich in getreuer Wiedergabe auf der Dominante (im anderen Konzert in der Paralleltonart) und dann als Abschluß wieder. Die dazwischen liegenden »Soli« bestehen in Spielfiguren von alltäglichster Beschaffenheit. Den Schwerpunkt seiner künstlerischen Aussprache versucht Kunzen in richtiger Erkenntnis in die Mittelsätze zu legen, wenn er den einen *grave con discretione*, den anderen *dolce* überschreibt. Inhaltlich haben diese Bezeichnungen allerdings nichts zu bedeuten, da die beiden Sätze nur aus einem lebhaft bewegten Tiratenspiel bestehen, die z. B. im ersten Konzert nicht einmal durch Taktstriche eingeteilt sind. Den Schlußsatz des in allen drei Sätzen Reprisen aufweisenden zweiten Konzerts bilden Menuett 1 und 2;

1) Näheres bei Seiffert, S. 234 f., S. 328.

2) Vgl. Seiffert, S. 343. Dabei ist noch zu berücksichtigen, daß die damaligen Klavierinstrumente durch ihre Ausstattung mit mehr als einem Manual und mit 4 und 16füßigen Registerzügen immerhin die Möglichkeit in die Hand gaben, in solch unbegleiteten »Cembalokonzerten« die Tutti von den Soli klangliche Fortewirkungen zu unterscheiden. Vgl. dazu Vorwort zum 9. Jahrgang der Bach-Ausgabe; Seiffert, S. 298.

3) Dresd. HS. Cc. XIV (1265, 1266).

wir sehen also Kunzen damit noch Tribut an die Suite zahlen, wie wir es noch bei vielen seiner Zeitgenossen, ganz besonders bei den Wienern, finden werden. Bedeutsam ist auch der Scharfblick, mit dem Kunzen die Idee der Konzertform erfaßt hat: er legt nie ein Motiv aus dem Ritornell den Figurierungen zugrunde.

Aus der mitteldeutschen Schule wurden mir Werke von Joh. Mat. Leffloth, Mich. Scheuenstuhl und Nik. Tischer näher bekannt.

Von Giovanni Matteo Leffloth
† 1733 als Organist in Nürnberg.

liegen mir zwei solcher Konzerte[1]) gestochen vor, denen beiden noch eine Solovioline oder -flöte beigegeben ist. Die Form dieser Werke steht der Kirchensonate sehr nahe, da folgende vier Sätze zu einem Ganzen vereinigt sind: adagio (*F*), allegro (*F*), adagio (*d*), menuet 1 (*F*) und 2 (*f*), das andere Mal andante (*D*), allegro (*D*), adagio (*h*) und bourée en rondeau (*D*). Entsprechend dieser äußeren Anordnung zeigt auch die innere Ausführung dieser Werke von der Verwendung konzertmäßiger Elemente nicht die Spur, sondern diese bewegt sich ganz im Rahmen der Klavierviolinsonate alten Stils. Die Sätze selbst weisen im einzelnen eine Gediegenheit auf, daß sie der mitteldeutschen Organistenschule alle Ehre machen. Erweist sich Leffloth schon äußerlich in der Satzanordnung als Vertreter der alten Richtung, so tut er das in der Ausführung im einzelnen, besonders in der Harmonik, noch viel auffallender. Als ein feiner hierher gehöriger Zug möge aus dem Einleitungssatz zum ersten Werk die Umdeutung des großen Septakkordes auf *F* als vierte Stufe von *C* (über *G*), im nächsten Takt als zweite Stufe von *d* (über *A*) genannt sein. Der Schluß des Satzes ist durch ein Überwiegen nach Moll beachtenswert. Gegenüber diesen an die frühere Zeit gemahnenden Zügen nimmt sich ein Klavierstil, der mit allen Errungenschaften einer scarlattischen Technik ausgestattet ist, eigentümlich genug aus. Machen sich mitunter auch in der selbständigen Baßführung (z. B. durch doppelten Kontrapunkt mit der Oberstimme) und anderem noch Einwirkungen aus der großen Orgelzeit geltend, so beweist doch Leffloth mit Sprüngen, Baßoktaven, Kreuzungen der Hände, Zerlegung von Oktaven und Akkorden in albertischer Weise seinen fortschrittlichen Sinn. Von einer lebhafteren Figurierung als mit Sechzehnteln nimmt er jedoch durchaus Abstand. Der breit angelegte zweite Satz ist mit seiner Modulation nach der Dominante und Paralleltonart so recht das Vorbild unseres modernen ersten Sonatensatzes; der sehr kurze dritte besteht aus einem reizenden, etwas wehmütig angehauchten Wechselspiel zwischen Klavier und Solovioline, deren Einsätze sich auch hier wie sonst, vielfach fugatomäßig folgen.

1) M. mus. pr. 3078, 3079.

Im Mittelteil bekundet eine aufwärts steigende chromatische Quarte noch ganz besonders den Zusammenhang mit der alten Musik[1]. Die beiden abschließenden Menuette sind in Rondoform ausgeführt, da Leffloth folgendes Schema beobachtet: *ABA CDC ABA*, wobei *CDC* das Menuett in der gleichnamigen Molltonart darstellt. Noch ausgeprägter findet sich diese Rondoform im Bourée des anderen Konzerts verwendet: *ABACA*. Es bewegt sich dieses Werk auf der gleichen Höhe wie das vorige, ohne dem gegenüber jedoch durch besondere Neubildungen aufzufallen. Im zweiten Satz findet sich hier einmal die Bemerkung »solo« an einer Stelle, wo die Flöte 17 Takte lang zu pausieren hat, um dem Klavierspieler Gelegenheit zu geben, mit Sechzehnteltiraten die Sauberkeit seiner Technik beweisen zu können. Steht also Leffloth mit seiner Gediegenheit der Ausführung zunächst auf deutschem Boden, so verraten doch einerseits die Spielfiguren italienische, andererseits die Verwendung der Rondoform französische Einflüsse. Daß dies gerade für die mittel- und südwestdeutsche Schule bezeichnend ist, werden wir später (bei Wolf usw.) zu belegen noch Gelegenheit nehmen.

Von Michael Scheuenstuhl

* 3. März 1705 in Guttenstetten, † als »Stadt-Organist in Hoff« (wann?).

lernte ich zwei in Nürnberg gestochene Klavierkonzerte (*F* und *A*)[2] kennen, die, wenngleich es sich bei ihnen manchmal in der orgelmäßigen Setzweise wie der Abglanz einer großen Epoche äußert, doch jedes gediegenen Inhalts entbehren. Was Seiffert von der Harmlosigkeit und Dürftigkeit der Nürnberger Klaviermusik bei Schultheiß[3]) sagt, findet in diesen Werklein eine neue Bestätigung. Die beiden einsätzigen Werke (ein in der Mitte des ersten befindliches Überleitungsadagio ist nur Verbindungsglied zwischen den beiden Hauptteilen) haben einen Gedanken, der in die nächst verwandten Tonarten transponiert wird. Die gewöhnlich aus zwei großen Sequenzen bestehenden Verbindungsteile dazwischen sind jeder harmonischen oder kontrapunktischen Reize bar.

Bleibt noch Johann Nikolaus Tischer's

* 1707 in Königsee, † 1766 in Schmalkalden. »Hoch Fürstl. Sächs. Meinigl. Concert-Meister wie auch Schloss- und Stadt Organist« ebenda.

Klavierkonzert[4].

Dieses in Form und Ausführung bereits ganz der neuen Richtung angehörige und vor allen Bach's italienischem Konzert nahe kommende Werk hat diese Satzanordnung: un poco allegro (*B*), agreable (*Es*), presto

1) Vgl. S. 68.
2) M. mus. pr. 1277.
3) S. 195.
4) M. mus. pr. 3088.

assai (*B*). Obwohl sich in diesem Stück mehrfach die Bemerkung solo und tutti findet, fehlt doch der Hinweis auf Verwendung anderer Instrumente; mit anderen Worten will Tischer hier von der Möglichkeit des Manualwechsels und einer veränderten Registrierung (s. S. 7 [11]) Gebrauch gemacht wissen; denn wie anders sollten die Hinweise auf Solo und Tutti zu erklären sein? Da es Tischer versteht, für den Mangel an melodischen und kontrapunktischen Reizen mit einer überraschend leichten modulatorischen Beweglichkeit zu entschädigen, möge diese hier kurz skizziert sein. Nach dem ersten weit ausholenden Ritornell tritt das »Solo« (als solches bezeichnet) in der nämlichen Tonart mit einem neuen Motiv auf, das alle Kennzeichen eines homophonen und pianistisch modernen italienischen Kompositionsstiles aufweist. Da der Dominantuttieinsatz nicht aus seiner Tonart herausgeht, muß ein nachfolgendes Solo die Überleitung nach der Paralleltonart herstellen, wo ein neuerdings eintretendes »Tutti« nach der Tonika zurückleitet. Die »Tutti« zeichnen sich durch eine gleiche Klaviermäßigkeit wie die Soli aus, ja übertreffen diese eigentümlicherweise sogar gelegentlich in der Lebhaftigkeit des ornamentalen Beiwerkes. Während diese im zweiten Satz ganz fehlen, finden sie sich im Schlußteil mehrfach wieder. Gelegentlich auftretende chromatische Gänge bringen einige Abwechslung in den größtenteils ebenfalls recht hausbackenen Verlauf des Ganzen. —

Um noch kurz Rameau zu erwähnen, so sei hier bemerkt, daß seine *pièces de clavecin en concert*(!) von 1741 eigentlich Suiten für Kammermusik sind, die sich in bezug auf die Verteilung der Ausführung an die einzelnen Instrumente so ziemlich mit dem, was wir heute Klaviertrio nennen, decken. Daß dabei Durchführungen im modernen Sinne nicht vorhanden sind, ist schon mit dem Namen Suite gesagt. Das Klavier ist hier natürlich von einem Generalbaßspiel ebensoweit entfernt, wie die anderen Instrumente von einem begleitenden Spiel: die Stücke entwickeln sich vielmehr aus dem Zusammenwirken (*concert* in der ursprünglichen Bedeutung!) der einzelnen Instrumente, wenngleich nicht verschwiegen werden darf, daß der Hauptanteil der Entwicklung dem Klavier zufällt. Schon Seiffert[1]) hat darauf hingewiesen, daß Rameau hier einen ähnlichen Zweck der Verselbständigung des Tastinstruments anstrebte wie Joh. Seb. Bach mit seinen Klavierkonzerten, und sehr richtig bemerkt, daß die Werke des Franzosen unserer heutigen Kammermusik um vieles näher stehen, wie die des großen deutschen Orgelmeisters. An Einzelheiten möge im Zusammenhalte mit den Seiffertschen Ausführungen dieses genügen. Sämtliche fünf Konzerte umfassen, mit Ausnahme des zweiten viersätzigen, je drei Sätze, die alle in einem Grundton stehen, dessen Geschlecht mit Ausnahme des

1) S. 439.

vierten Konzerts in jedem Werk einmal wechselt. Sind zwei Menuette, Rondo oder Tamburin verhanden, so vertritt das zweite immer die Stelle unseres heutigen Trios und steht demgemäß auch in anderer Tonart (also bei Dur in Moll und umgekehrt!). Rameau beobachtet in allen Sätzen die bekannte suitenmäßige Zweiteilung mit jedesmaliger Wiederholung der einzelnen Abschnitte; eine Abweichung von dieser Regel macht er nur im ersten Satz des letzten Konzerts, der infolge seiner fugatoartigen Ausarbeitung die Wiederholung in einem Zuge verlangt. Der Suitencharakter des Ganzen macht selbstverständlicherweise eine Zusammenstellung nach Art der französischen oder italienischen Ouvertüre von vornherein unmöglich. Daß Rameau mit diesen Kompositionen gleichwohl speziellere Zwecke verfolgte, beweist die Tatsache, daß jedes einzelne Stück in der ja gerade für französische Klaviermeister so bezeichnenden Art eine programmatische Überschrift trägt, woraus vollends erhellt, daß diese *pièces de clavecin* mit der Konzertform nichts zu schaffen haben wollen. Dementsprechend fehlt auch durchgehends ein solistisches Heraustreten des Klaviers, wenngleich sich im ersten Satz des vierten Konzerts Anläufe dazu finden lassen: nach der Einleitung tritt das Klavier plötzlich allein mit einem figurativen Gebilde heraus, das es nach einer kurzen Unterbrechung durch die Streicher alsbald eine Oktave tiefer wiederholt. Diese Phrase nun erhält im Laufe der Durchführung tatsächlich motivische Bedeutung, da es dann von den Streichern nochmals aufgegriffen wird. Dies verdient als der einzige Fall eines solistisch-konzertierenden Heraustretens des Klaviers hervorgehoben zu werden. —

In der Ausbildung des begleiteten Klavierkonzerts liefen gleichwohl die deutschen Tonsetzer allen anderen den Rang ab; was andere Länder dazu beisteuerten, ist von untergeordneter Bedeutung. Johann Sebastian Bach war bekanntlich der erste, der die Konzertform auf das Klavier anwendete, und es ist ein erhebendes Gefühl, wenn man sieht, daß gerade die Söhne und Schüler dieses Meisters zunächst die Entwicklung des Klavierkonzerts in die Hand nehmen sollten.

Eingangs ist darauf hingewiesen worden, daß wir in der Konzertform zwei Bildungsfaktoren von grundlegender Bedeutung zu unterscheiden haben: ein gleichsam dramatisch vorwärts treibendes Wettstreiten zwischen Solo und Tutti und ein spieltechnischer Reichtum des Soloinstruments. Dementsprechend stehen sich in der Geschichte des Konzerts jederzeit zwei Gruppen von Tonsetzern gegenüber, bei denen das Betonen der einen oder anderen dieser Grundregeln überwiegt. Obwohl natürlich diese Einteilung für eine geschichtliche Abhandlung unbrauchbar ist, darf doch dieser einschneidende Unterschied auch hier nicht übergangen werden. — Für die Disposition der vorliegenden Arbeit bildet die Schule Bach's den Grundstock, um den sich dann die Zeitgenossen in Nord-,

Mittel- und Süddeutschland reihen. Zum Verständnis der Wiener Meister ist es vorteilhaft, vorher die italienischen Stileigentümlichkeiten kennen zu lernen. —

An allgemeinen Kennzeichen, welche sämtliche Komponisten jener mit Italianismen jeder Art gleichsam durchtränkten Epoche aufweisen, seien folgende vorausgeschickt.

Der Abschluß der Ecksätze geschieht meistens durch ein, auf die oben bereits erwähnte italienische Arie zurückweisendes Dacapo des Einleitungsritornells, das oft in eine rassige Unisonofigur ausläuft. Überhaupt findet sich diese Art vielfach bei Halbschlüssen usw. Im ersten Satz, der ja den formalen Schwerpunkt des Ganzen bildet, hat sich als Regel ein dreimaliges Solospiel, welches von einem viermaligen Tuttiritornell umschlossen ist, herausgebildet. Das zweite Ritornell bewegt sich bei Dur gewöhnlich auf der Dominante, bei Moll in der Paralleltonart, das dritte in der Paralleltonart oder auf der Unterdominante: diese beiden Ritornelle, besonders aber das letztere, werden bedeutend verkürzt. Die Soloeinsätze haben entweder den nämlichen Gedanken wie das Tutti, der in diesem Fall stets mit viel Ornamentik behangen wird, oder ein neues Motiv oder endlich einen Teil des Tuttiritornells als thematischen Vorwurf. Bei den einthematischen Konzertsätzen findet sich beim Dominantsoloeinsatz nach dem Vorbild der dreiteiligen Liedform oftmals ein figuratives Gegenthema. Eine eigentliche Durchführung im modernen Sinne kennt jene Zeit natürlich noch nicht, wenngleich sich manchmal, wie die Untersuchung an mehreren Orten ergeben wird, bereits sehr hübsche Ansätze dazu aufdecken lassen.

Der erste Satz steht gewöhnlich in geradem Taktmaß, der letzte in ungeradem; im Mittelsatz, der, wie uns schon einmal begegnet, hauptsächlich durch Streben nach Gefühlsausdruck tiefere Bedeutung erhält, wechselt es. Bei mehr konservativen Meistern erfährt dieser Teil eine mehr polyphone Durchführung, während er bei den fortschrittlicheren vielfach in der bekannten dreiteiligen Liedform ausgeführt ist. Scheibe sagt darüber: »Die langsamen Sätze in einem Concerte müssen von besonderer Annehmlichkeit seyn. Die Hauptstimme muß die schönste Melodie beweisen. Lebhaftigkeit und Anmuth sollen gleichsam darinnen streiten. Und so muß alles singbar und fließend seyn, doch aber hat sich ein Componist vor allzu ausschweifenden Manieren oder Auszierungen zu hüten; weil man demjenigen, welcher die Hauptstimme spielen soll, gerne Freyheit läßt, nach seiner eigenen Geschicklichkeit damit zu verfahren«[1]).

Der Schlußsatz, stets lebhafter als der erste, trägt häufig tanz-

2) S. 633.

oder rondoartigen Charakter in ungeradem Taktrhythmus, und wird vom Tonsetzer vorzüglich dazu benutzt, dem figurativen Element die Zügel schießen zu lassen.

Über die **Kadenzen** sagt Scheibe: »Ein geschickter Musikant kann allhier (im ersten oder letzten Konzertsatz) nach seiner ihm beywohnenden Geschicklichkeit, und nach seinen eigenen Einfällen verfahren, und ein so genanntes Capriccio anhängen. Wiewohl auch einige Componisten selbst ein solches Capriccio vorzuschreiben pflegen. Es dünket mich aber besser zu seyn, wenn man demjenigen, welcher die Concertstimme spielet, ohne Vorschrift, Freyheit läßt, damit zu verfahren, wie er will, und die Cadenz entweder auszuarbeiten, oder nicht, nachdem es etwa seine Kräfte zulassen, oder nachdem er sich sonst darzu aufgelegt befindet«[1]. Weitgehende Ausführungen über die einzelnen Sätze sind bei Quanz[2] zu finden, wovon hier nur die Bemerkung über die zeitliche Ausdehnung Platz finden möge: »Um auch bey einem Concert eine **proportionirliche** Länge zu beobachten; kann man die Uhr dabey zu Rathe ziehen. Wenn der erste Satz die Zeit von fünf Minuten, das Adagio fünf bis sechs Minuten, und der letzte Satz drey bis vier Minuten einnimmt: so hat das ganze Concert seine gehörige Länge. Es ist überhaupt ein größerer Vortheil, wenn die Zuhörer ein Stück eher zu kurz, als zu lang finden«[3].

Nachdem nun bereits oben über die Beschaffenheit der italienischen, von allen Komponisten aufgenommenen Spieltechnik geschrieben ist, erübrigt hier noch einiges über die **Orchester**behandlung zu sagen.

Dem vielfach nur mit Streichern[4] besetzten Tutti ist eine Ausarbeitung im Stile der Bach'schen Orchestertechnik bereits ganz fremd geworden, so daß auch die Kammermusik sich als direkt unter dem Einfluß der italienischen Musik — nicht bloß der Oper — stehend erweist. Wenn Müthel in einem seiner Klavierkonzerte die erste Violine bis zur vierten Lage verwendet, so darf das bereits als Ausnahme gelten, und stellt zugleich das höchste dar, was Graun[5] oder Keiser[6] in ihren Opern verlangten; durchschnittlich begnügen sich unsere Meister mit der zweiten und dritten Lage. Gegenüber der vorigen großen Zeit stellt das einen Rückschritt dar; weist doch schon Gevaert[7] darauf hin, daß Bach und Händel bis zur fünften Lage gingen, nachdem Uccellini schon

1) S. 636 f. 2) S. 297 ff. 3) S. 300.

4) Durch Quanz (S. 185) wissen wir jedoch, daß z. B. Waldhörner »nach Beschaffenheit der Stücke, und Gutbefinden des Componisten, so wohl zu einer kleiner als großen Musik nöthig sind«. Daraus läßt sich das Fehlen der Bläserstimmen in einzelnen Handschriften, ihr Vorhandensein in anderen des gleichen Werkes (z. B. bei Joh. Christ. Bach op. 11 oder L. Hoffmann) erklären.

5) IMG. S. I. 519. 6) IMG. S. I, 240. 7) S. 19.

1649 die sechste Lage gefordert[1]; ja, Bach verlangt sogar einmal die siebente (!) Lage, und zwar in der Arie Nr. 5 »Laudamus te« der h-Messe. Doppelgriffe, die nach Kleefeld[2] zuerst 1627 auftauchen, sind nicht häufig. Die zweite Violine geht entweder in Terzen und Sexten oder ganz unisono mit der ersten. Von einer selbständigen Behandlung dieses Instruments, wie wir sie z. B. bei den Mannheimern kennen lernen, findet sich hier ebensowenig, wie eine eigene Stimmführung der Bratsche, die zum Baß in einem ähnlichen Abhängigkeitsverhältnis wie die zweite Violine zur ersten steht. Darum gewähren auch die Partituren unserer Konzerte vielfach einen höchst dürftigen Anblick: für die Tuttisätze genügt z. B. die Niederschrift der ersten Violin- und der bezifferten Baßstimme vollkommen. Zweite Violine und Bratsche bekommen nur ein Zeichen zum Unisono mit der ersten und dem Baß. Stimmbücher für Holz- und Blechblasinstrumente sind sehr selten; Pauken finden sich überhaupt nur einmal in dem Konzert für zwei Klaviere in *Es* von W. F. Bach, wo auch noch Trompeten und Hörner beigezogen sind. Fanden doch Pauken und Trompeten noch Ende des 18. Jahrhunderts nur bei ganz besonders feierlichen Gelegenheiten Verwendung[3].

Die Baßführung ist bei den nicht zur Schule Bach's gehörigen (z. B. Graun und Benda usw.) oder von ihr sich weit entfernenden Komponisten (z. B. Joh. Christ. Bach oder Abel) herzlich steif und »schläfrig«, wie sich Brahms ausdrückte. Gelegentlich hinzutretende Holz- oder Blechbläser gehen unter sich nach Möglichkeit in Terzen Sextenbewegung.

Das Hauptkennzeichen der Klavierkonzerte aus der Zeit nach Bach bis zu Mozart ist die gleichzeitige Verwendung des Soloklaviers als Generalbaßinstrument.

Diese Behauptung nun steht in Widerspruch mit Spitta's[4] Ansicht, der ein zweites (generalbassierendes) Cembalo neben dem Soloinstrumente für eine stilgerechte Wiedergabe der Bach'schen Klavierkonzerte verlangt. Spitta beruft sich bei dieser Behauptung auf Rust[5], der von Stimmen des Bach'schen Klavierkonzerts aus *A* berichtet, wo sich die Bezifferungen nicht wie sonst üblich in der Cembalo-, sondern in der Baßstimme finden. Trotzdem sieht sich Spitta an einem anderen Orte[6] veranlaßt, diese Behauptung dahin einzuschränken, daß die letzte Umarbeitung der Bach'schen Cembalokonzerte aus *c* und *d* darauf hinzuweisen scheinen, daß sie für ein Cembalo allein eingerichtet seien (das

1) Schering, S. 19. 2) IMG. S. I, 240.
3) Vgl. auch Lichtenberg, ausgew. Schriften (Reclam, S. 533).
4) I, 716; II, 620.
5) Vorwort zum 17. Band der großen Bachausgabe, S. XV.
6) II, 621.

Tutti bleibt hier natürlich nach wie vor dasselbe). Und diese bei Spitta mehr einem logischen Gefühl als einer tatsächlichen Erkenntnis entsprungene Ansicht ist die für die Zeit des 18. Jahrhunderts einzig gültige. Denn in mehr als 200 vom Verfasser eingesehenen Handschriften und alten Drucken sind die Bezifferungen in jedem Werk, ausnahmslos, in der Stimme des Soloklaviers, und niemals in der Baßstimme eingetragen. Selbst alte Drucke Mozart'scher Klavierkonzerte weisen in der Solostimme noch solche Bezifferungen auf. Daß diese nun aber nicht — die Vermutung läge ja sehr nahe — eine Art Klavierauszug geben wollen, erhellt daraus, daß, sobald die Diskantinstrumente des Orchesters allein beschäftigt sind, sich keine diesbezüglichen Noten oder Ziffern in der Klavierstimme finden, sondern einfach Pausen geschrieben stehen. Außerdem wurde, wenn einer Solostimme tatsächlich ein Klavierauszug beigegeben wurde, dieser auf dem Titel ausdrücklich als solcher bezeichnet, z. B. bei Agrell: »tal maniera di poterlo suonare anche a cembalo solo senza gli altri stromenti«[1]).

Jeder Zweifel wird aber durch eine Bemerkung von Karl Philipp Emanuel Bach's eigener Hand im *D*-Klavierkonzert von 1745[2]) zerstreut, wo er die Bezifferungen unter die Streichbaßstimme setzte, am Ende des Stückes jedoch für den Kopisten anmerkte: »alle Ziffern gehören in die Clav.-Stimme«.

Wir brauchen aber in der bezifferten Streichbaßstimme des Rust'schen Exemplars nicht einmal eine Ausnahme zu sehen, sondern können dies einmal sehr wohl aus in früherer Zeit stets üblichen mehrfachen Besetzung der Kontinuoinstrumente (beim Klavierkonzert ein zweites Cembalo) erklären, dann aber auch aus der allenfallsigen Verwendung gerade dieser Stimmhefte für eine »große Musik«. Sagt ja doch Spitta (s. o.) selbst, daß einen Wegfall des zweiten Cembalo die letzte Bearbeitung von anderen Klavierkonzerten wahrscheinlich und tatsächlich erscheinen lasse.

Durch all das dürfte wohl hinreichend klar gemacht sein, daß in unserer Zeit, d. h. um die Mitte des 18. Jahrhunderts, bei Klavierkonzerten das zweite Cembalo nur als Ausnahme zu gelten hat.

Hier ist auch der Ort, ein Wort über die harmonisch-füllenden Ergänzungen in der zweistimmigen Klaviermusik aus früherer Zeit zu sagen. Riemann sagt einmal[3]), es sei seine »feste Überzeugung, daß es sich in den gleichsam nur skizzierten zweistimmigen Klaviersätzen um eine Geschmacksrichtung handle, daß also diese Stücke tatsächlich so vorgetragen wurden, wie sie niedergeschrieben sind«. Das ist nun vollkommen unrichtig. Reinecke hat in seinem sehr beachtenswerten Schriftchen

1) B. HS. 350 I, II, Druck 13, 13a, Dresd. HS. Ce IV.

2) B. Autogr.

3) Pr. u. St. III, 178.

über die Mozart'schen Klavierkonzerte nachgewiesen, daß die zweistimmigen Stellen der harmonischen Ergänzung bedürfen. Dieser Satz hat nun aber für die vormozartsche Zeit erst recht seine Gültigkeit; denn in der alten Musik gab es außer in den strengen Formen der Fuge und des Kanons keine Zweistimmigkeit. Das sagt schon Albert im Vorwort zum zweiten Teil seiner Arien: „Sind demnach allenthalben wo nicht Zahlen oder Signa vberzeichnet stehen/ zu ergreiffen vnd zu spielen die Quinte vnd Tertia/ nach dem natürlichen Thon/ in welchem ein Stück gesetzt ist". — Eine andere sehr ergiebige Fundgrube für Beweise, wie notwendig diese harmonischen Füllungen sind, bildet Mattheson's »Große Generalbaßschule«. Auf all diese hochwichtigen Stellen hier näher einzugehen, würde zu weit führen; es soll dies in einem besonderen Aufsatz baldigst nachgeholt werden. Es sei nur daraus kurz hervorgehoben, daß die harmonischen Füllungen, wie eigentlich selbstverständlich, zunächst — aber nicht ausschließlich — in der linken Hand vorzunehmen sind. Verstärkende Baßoktaven wie ganz besonders freie ornamentale Veränderungen, auf die schon Reinecke nachdrücklichst hinweist, sind ebenfalls reichlich in Anwendung zu bringen[1]); doch wird im einzelnen Falle immer der künstlerische Takt des Vortragenden hier das letzte Wort sprechen.

Zum Schluß möge noch kurz auf den **Charakter** und die **Bestimmung** des Klavierkonzerts im 18. Jahrhundert eingegangen werden. Denn gerade um diese Zeit bereitet sich eine große Wandlung in der ganzen Art der Musikpflege überhaupt vor. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts und auch noch einige wenige Zeit darüber hinaus erfuhr die Kammermusik vorzüglich durch die *collegia musica* eine reichhaltige Pflege; diese *collegia musica* waren Vereinigungen von Berufsmusikern (und Dilettanten), welche zu ihren Aufführungen jedoch auch Hörer zuließen (man vergleiche die ergötzliche Schilderung dieser Verhältnisse in Kuhnau's Musikalischem Quacksalber!). Seit Mitte des 18. Jahrhunderts etwa beginnt sich ein neuer Zweig jener Kammermusik zu entwickeln, den man am besten wohl mit dem Namen »Gesellschaftsmusik« bezeichnet. Diese Art Musik war vor allem für den kunstbegeisterten Liebhaber und seinen »Salon« bestimmt; in die Aufführung solcher Werke im häuslichen Kreise (ohne eigentliches »Publikum«) teilten sich Dilettanten und Berufsmusiker. Es füllte also dieser Kunstzweig der »Gesellschaftsmusik« in früherer Zeit die Stelle der heute wegen ihrer Plattheit und Gewöhnlichkeit mit Recht so verpönten »Salonmusik« aus. Der größte Teil nämlich jener für gesellschaftliche Zwecke bestimmten alten Musik steht in künstlerischer Beziehung himmelhoch über unserer heutigen Salonmusik erhaben. Gleichwohl aber brauchte sich jene ältere Kunst auch nicht zu schämen,

1) Vgl. S. 12 die Stelle aus Scheibe.

dem Geschmack und dem Können der Liebhaber ein Ziemliches entgegenzukommen; und nicht nur kleinere Talente, sogar die besten ihrer Zeit, trugen diesem gesellschaftlichen Bedürfnis Rechnung, so Karl Philipp Emanuel Bach, der in der Ankündigung seiner sechs Hamburger Konzerte ausdrücklich hervorhebt, daß diese für die Hauptstimme und Begleitung leichter, in den langsamen Sätzen hinlänglich ausgezieret seien usw. — sind sie ja doch auf Verlangen vieler »Liebhaber« erschienen (vgl. S. 31). Er kam damit aber nur einem allgemeinen Bedürfnis seiner Zeit entgegen; denn nach der Fülle des erhaltenen Materials zu urteilen, muß das damalige dilettantische Musiktreiben in kurzem aufs üppigste in die Halme geschossen sein. Wuchtige dramatische Akzente paßten natürlich in den Rahmen einer solchen Unterhaltungsmusik ebensowenig wie schwierige technische Aufgaben. Bald nachher (um 1800) erfuhr die allgemeine Musikpflege neuerdings eine Wandlung, indem seit dieser Zeit das öffentliche Konzertleben mit Eintritt gegen Entgeld schnell zur Blüte gelangte. Den Anfang dazu hatte bereits 1725 Paris mit den *Concerts spirituels* gemacht, auf die alsbald ähnliche Vereinigungen in England und Deutschland folgten. Damit war aber zugleich der Weg vorgezeichnet, auf dem sich unsere moderne öffentliche Musikpflege entwickeln sollte. Da nun den Grundstock dieser Konzertvereinigungen Berufsmusiker bildeten, so wurde allmählich die Kluft zwischen diesen und den Dilettanten immer größer, der künstlerische Geschmack der Liebhaber und damit ihre häusliche Musikpflege sanken infolgedessen immer tiefer, so daß wir heute im Besitze jener unvergleichlichen »Salonmusik« sind, die in der ganzen Musikgeschichte nicht viel ihresgleichen haben dürfte.

* * *

Die philologische Ableitung des Wortes und die theoretische Richtigstellung des Begriffes »Konzert« machte zu Beginn dieses Abschnittes eine Darlegung des Entwicklungsganges, den die Klaviermusik bis 1700 durchlaufen hatte, unmöglich. Dies sollen die folgenden Zeilen kurz nachholen. Nehmen wir nun dazu das Schaffen Joh. Seb. Bach's nochmals zum Ausgangspunkt, da ja hier alle bisher voneinander getrennt laufenden Fäden der Entwicklung zusammentreffen. In Bach vereinigen sich die Ausläufer des erst durch die englische Virginalmusik aus den Banden der Koloraturpraxis des 16. Jahrhunderts befreiten Nordens (Sweelinck, Buxtehude), den von Frankreich und Italien beeinflußten Wiener Meistern, den Grundstock für sein Schaffen gab jedoch die in Pachelbel gipfelnden, gewissermaßen das verkleinerte Gegenbild zur Wiener Schule darstellenden mitteldeutsche Richtung. Dazu kommen nun aber noch die bereits im vorigen Abschnitt genannten außerdeutschen Anregungen, die sich Bach von der sich an die Lauten- und Ballet-

musik anlehnenden französischen Klavierkunst (Couperin), und von der in bezug auf Form und ganz besonders auf Spieltechnik so hoch entwickelten italienischen, mit Domenico Scarlatti an der Spitze, holte. Damit ist also die Grundlage vorgezeichnet, auf der ein Joh. Seb. Bach als Klaviermeister groß werden konnte. Mit anderen Worten: Bach schuf sich durch Vereinigung der nordischen Kontrapunktik und der englischen Variationstechnik, mit der formalen Vielseitigkeit der Italiener und Franzosen und den fortschrittlichen tonalen Bestrebungen der letzteren einen bis dahin noch nicht dagewesenen neuen universalen Stil, der als solcher nicht weiter entwicklungsfähig war, sondern im günstigsten Fall von seinen Nachfolgern auf einer gleichen Höhe gehalten werden konnte. Es wird sich jedoch zeigen, daß selbst dies nicht möglich sein sollte, daß vielmehr fremde — hauptsächlich italienische — Samenkörner den deutschen Boden befruchten mußten, um hier neue Knospen zu treiben.

Verstand Bach nun durch Verschmelzung der an und für sich schon nicht mehr sonderlich lebenskräftigen norddeutschen Schule mit der mitteldeutschen dem Sonderdasein dieser beiden gleichsam ein Ende zu machen, so konnte ihm dies in gleicher Weise bei der Wiener Schule nicht gelingen; und diese bildet infolgedessen wie seither so auch ferner innerhalb des deutschen Kunstschaffens (bis auf den heutigen Tag) den Gegenpol zum norddeutschen Stil. Nicht zum wenigsten ist in der nächsten Folge der Grund darin zu suchen, daß die norddeutschen Tonsetzer in unserem Zeitausschnitt noch immer für das Cembalo schreiben, während sich die Wiener Meister bald den viel entwicklungs- und schattierungsfähigeren Ton des eben aufgekommenen Hammerklaviers zunutze machen. Ein weiterer Grund für diese stilistische Trennung ist darin zu suchen, daß gerade der Wiener Schule von jeher, wie kaum einer anderen, ein eigentümliches Lokalkolorit anhaftet, das einer Vereinigung mit gewissen anderen Stilarten, z. B. den norddeutschen, geschweige denn einem Aufgehen in ihnen, entgegenstrebte.

Die Hochburg der norddeutschen, also von Joh. Seb. Bach ausgehenden Cembalokunst bildete von nun an Berlin mit seinem musikliebenden König Friedrich II., während Wien den Kernpunkt der auf Gottlieb Muffat fußenden süddeutschen Richtung darstellt (war für Italien Kunstmittelpunkt Neapel mit Dom. Scarlatti geworden, so wird es für England in Zukunft London mit Joh. Christ. Bach). Dementsprechend erfuhr der Stoff der vorliegenden Abhandlung eine Zweiteilung, die mit Rücksicht auf den ursprünglichen Ausgangspunkt der einzelnen Tonsetzer durchgeführt wurde. Auf eine Betrachtung der Leistungen der Meister unter dem Gesichtswinkel ihrer Stilrichtung und Schulbildung wurde daher zunächst verzichtet; es soll dies am Schlusse kurz nachgeholt werden.

II.

1. Kapitel.

Die Schüler Johann Sebastian Bach's.

Es ist vorhin gesagt worden, daß der Stil Johann Sebastian Bach's in der Folge einer Weiterentwicklung nicht fähig war, weil er in der Hauptsache nicht den Beginn einer kommenden Epoche, sondern den zusammenfassenden Abschluß einer vorausgegangenen bildet. Die nächste Zeit mußte sich neue Ideale schaffen, und mußte zu diesem Zwecke sich nach neuen Anregungen umsehen. Den schlagendsten Beweis für die Unmöglichkeit einer Fortsetzung und Weiterbildung des Bachschen Stils erbringt

Wilhelm Friedemann Bach, der Hallesche

* 22. Nov. 1710 in Weimar, † 1. Juli 1784 in Berlin. 1733—47 Organist in Dresden, 1747—1764 in Halle. Von nun an ohne feste Stellung, lebte er in Leipzig, Berlin, Braunschweig, Göttingen usw.

in seinen nicht eben zahlreichen Werken, die sich am engsten der Kompositionsart des Vaters anschließen; die Stärke seines Schaffens ist in der gediegenen, an der Orgelkunst gestählten Ausarbeitung zu suchen, von den formalen und technischen Neuerungen, die seine Zeit hervorbrachte, sehen wir ihn nur schüchtern dies oder jenes aufnehmen. Und weil er sich den Ergebnissen seiner fortschrittlichen Zeit gegenüber vielfach so ablehnend verhielt, mußte ihm eine tiefer einschneidende geschichtliche Bedeutung versagt bleiben.

Von den sechs mir bekannt gewordenen Klavierkonzerten (*D*, $^4/_4$; *F*, $^4/_4$; *a*, $^2/_4$; *e*, $^4/_4$, sämtlich in Neuausgabe bei Steingräber; *c*, $^4/_4$. B. HS. P.; *Es*, $^4/_4$ für 2 Klaviere. Wien, Musikfr. VII, 13847 aa) dieses Meisters war bloß von einem einzigen ein Anhaltspunkt für seine Entstehungszeit zu ermitteln: von dem am 29. Juli 1767 der Kurfürstin von Sachsen für ihren Sohn überreichte Konzert in *e*. — Von der üblichen Streichquarttetbesetzung des Tutti weicht Wilhelm Friedemann nur einmal ab, in einem Werk, wo er zwei Klavieren ein größeres Tutti gegenüberstellen mußte. — Seine Klaviertechnik erweist sich ausschließlich
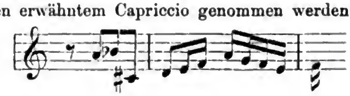
von der seines Vaters abhängig [1]); dabei hat er aber richtig erkannt, daß die Setzweise des Konzerts vornehmlich in der melodisch-harmonischen Weise zu geschehen habe. Infolge dessen ist es Bach hoch anzurechnen, daß er mit der figurativen Ausschmückung stets das rechte Maß hält, ohne dabei jedoch zu vergessen, im Konzert auch dem spieltechnischen Können des Vortragenden Raum zur Entfaltung geben zu müssen. Diesem virtuosen Element nun läßt er vornehmlich in seinen feurig bewegten Schlußsätzen die Zügel schießen. Sehr angenehm fällt auch die selbständige Baßführung auf, die vielfach mit einer thematisch-imitatorischen Arbeit Hand in Hand geht. Eine mäßige Verwendung von harmonisch fein gewürzten Sequenzfortschreitungen gibt seinen Werken durchgehends einen gediegenen Anstrich.

Trotzdem Bach in seinen ersten Sätzen den Tuttigedanken nie als Solothema verwendet, — eine thematische Scheidung, die uns am auffallendsten noch bei dem ebenfalls den mitteldeutschen Organisten sehr nahe stehenden Nichelmann entgegentritt — müssen wir doch sagen, daß die anfangs streng geschiedenen melodischen Linien sich im späteren Verlaufe ziemlich verwischen, was natürlich dem Konzertprinzip nicht eben förderlich war. Von der modernen Durchführung findet sich bei Bach keine Andeutung; und dies nicht nur in seinen Klavierkonzerten — seine Klaviersonate in *C* [2]) weist in diesem Bezug auch noch keine entwickeltere Form auf: in beiden Ecksätzen fehlt die Einführung des zweiten Themas und die Durchführung nach dem Dominanteabschluß des ersten Teiles; Bach fährt hier entweder mit einem neuen Motiv oder mit der Transposition des ersten Gedankens fort.

Solostellen sind im allgemeinen, besonders aber in den zweiten einthematischen Sätzen selten, da gerade hier der spröde Klavierton am meisten der orchestralen Schattierung bedarf.

Die einthematischen Schlußsätze sind mit feinem Verständnis stets in

1) Keiner der Schüler Joh. Seb. Bach's kommt dem Stile des Meisters so nahe und ist mit der Mitteldeutschen Schule so eng verwandt, wie gerade Wilhelm Friedemann, und das in andern Stücken noch mehr als in seinen Klavierkonzerten z. B. in einem teils motivisch ausgearbeiteten, teils fugierten Capriccio (neu herausg. in »Klaviermusik aus alter Zeit« bei Litolff), das sich auch in Hinsicht auf Formgebung der musikalischen Gedanken und Ausführung noch mehr an die Art des Vaters und seiner Vorgänger anlehnt. Ja, der Zusammenhang W. F.'s mit den mitteldeutschen Organisten läßt sich sogar bis auf Pachelbel zurück verfolgen. Als neue Variante zu dem bei Seiffert (S. 206 u. 230) erwähnten mitteldeutschen Temenstock möge folgendes aus unseres Meisters eben erwähntem Capriccio genommen werden:



2) Kl.-M. a. a. Z. Litolff, Band I.

leichterem Charakter gehalten, und sollen, wie schon erwähnt, der ausgebildeten Spieltechnik des Vortragenden zu statten kommen, wobei Bach allerdings einige Male des Guten fast zu viel tut.

Harmonische Feinheiten lassen sich in diesen Werken die Menge finden, sodaß auf ein ausführlicheres Eingehen darauf leider verzichtet werden muß. Als besonders stimmungsvoll sei der Mittelsatz aus dem *F*-Konzert hervorgehoben.
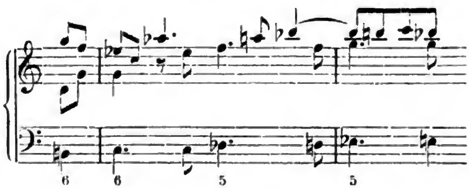
Ausführlichere Erwähnung verdienen zwei Konzerte: ein von Bitter nicht genanntes in *c*[1]) und das Konzert für zwei Klaviere in *Es*.

Der erste Satz des *c*-Konzerts ist nämlich eine Instrumentalfuge zu drei Themen. Wilhelm Friedemann Bach hatte in diesem kompositionstechnischen Versuch bereits einen Vorläufer: Vivaldi; von diesem Meister ist uns ein Violinkonzert[2]) erhalten, dessen erster Satz ebenfalls in Form einer Doppelfuge ausgeführt ist. Obwohl nun diese strenge Form eine konzertierende Umgestaltung von vornherein auszuschließen scheint, hat es Bach doch durch einen erstaunlichen Scharfsinn fertig gebracht, durch zahlreiche feine Züge den Titel, den er diesem Werk gegeben, zu rechtfertigen. Nach der ersten Durchführung setzt das Klavier mit einem neuen Gedanken ein, der weniger durch seine eigene Potenz als vorzüglich deshalb erhöhtes Interesse auf sich zu lenken versteht, weil Partikelchen aus dem Fugenthema ihn kontrapunktieren. Dem Tutti will jedoch der vom Soloinstrument angeschlagene mehr elegische Ton nicht gefallen, in einem zweimaligen fast dramatisch wirkenden Anlauf gelingt es ihm dann, wenigstens den Hauptteil seines Themas dem Klavier gegenüber zu stellen — mit anderen Worten: wir haben hier die bei Karl Philipp Emanuel Bach und Nichelmann und von hier an in der norddeutschen Schule Konzertregel gewordene Gegenüberstellung der beiden konzertierenden Instrumentalkomplexe. In der weiteren Ausführung wird dann das Hauptthema in seinen einzelnen Teilen verarbeitet, was Bach ebenfalls für seine Konzertzwecke zu nützen weiß: Themateile, von den Violinen angespielt, läßt er vom Soloinstrument mit Spielfiguren umranken. Wir wissen, daß später gerade mit solchen Mitteln Mozart oft so herrliche Wirkungen erzielt. In der Paralleltonart wird die Durchführung vom Tutti wieder aufgenommen, die in ein durch Echowirkungen zwischen Solo und Tutti noch besonders spannendes Solo ausläuft. Ein weiteres Eingehen auf die noch folgenden kontrapunktischen und harmonischen Feinheiten würde zu weit führen, so daß nur noch

1) Die Partitur des ersten Satzes dieses Konzerts kann handschriftlich von der Verlagshandlung bezogen werden.
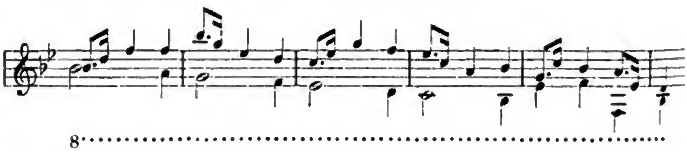
2) Dresd. CX, 1047.

hervorgehoben werden kann, daß Bach auch im zweiten Teile dieser Fuge dem ersten nichts nachgibt. Der ganze Satz ist übrigens mit einer Wucht hingeworfen, die mitunter etwas an die Löwentatze des alten Bach gemahnt, ohne daß dabei jedoch Züge vom Geiste derer, die da kommen sollten, fehlen. Wen erinnert diese Stelle
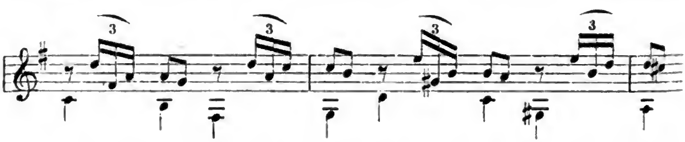


nicht unwillkürlich an die auch tonartlich ganz verwandte Stelle im zweiten Satz von Beethovens op. 110?

Auch im Mittelstück unseres Konzerts findet sich manches, was man einer späteren Zeit zuzuschreiben geneigt sein könnte z. B. das reizende Solothema dieses Satzes, dessen Haydn'sche Innigkeit sich von der Wucht des ersten Satzes um so lieblicher abhebt:



Eine ähnliche Stelle aus dem *e*-Konzert möge hier ebenfalls Platz finden:



Wenn Bach im letzten Satz unseres Konzerts zwei begleitend-füllende Achtelwiederholungen eines Tones in der zweiten Violine beim Klaviersolo in Viertel zusammenzieht, so bekundet sich darin der feine Instrumentalist, der nicht gedankenlos die Violinapplikatur auf das Cembalo überträgt. Als zweiten Einsatz bringt das Soloinstrument ein durch Rhythmik fesselndes Motiv, welches in der Art des späteren Beethoven in den letzten Takten des vorangehenden Tutti vorbereitet wird.

Das Konzert für zwei Klaviere ist im Stile der gleichen Werke Joh. Seb. Bach's ausgeführt; ja, die Abhängigkeit des Sohnes vom Vater

geht hierin so weit, daß jener wie dieser im zweiten Satz das Tutti ganz schweigen läßt; in der concerto-grosso-Literatur war dieses Hilfsmittel die Aufmerksamkeit der Hörer aufs neue zu spannen, nicht unbekannt, so läßt Bach im zweiten Brandenburgschen Konzert den Mittelsatz von Konzertino allein ausführen, und behält vom Tutti nur zwei Celli und das Cembalo als Baßinstrumente bei; in einem Koncerto grosso von Pepusch [1]) wird der Mittelsatz von Soloinstrumenten ganz allein ausgeführt.

Im übrigen ist die Verwendung des schon eingangs erwähnten, stark vergrößerten Tutti (außer dem Streichquartett noch Trompeten, Pauken und Hörner) eine äußerst reichhaltige und vielseitige. Entsprechend der großartigen Anlage des ganzen Werkes bewegt sich auch die Ausführung im einzelnen in weiteren Grenzen als sonst, so daß z. B. dem Komponisten der Klavierton allein fast stets zu farblos ist, um mit ihm größere Strecken zu durchwandern; alle, Trompeten und Pauken nicht ausgeschlossen, müssen mithelfen, um dem trockenen Cembaloton neue Schattierungen abzugewinnen.

Nach einer längeren Tuttieinleitung, zu der beide Klaviere Generalbaß spielen, setzt das zweite Soloinstrument mit einem neuen Thema ein, während das erste Klavier, daß auch die begleitenden Baßfiguren zu spielen hat, eine weitere Stimme zum Solothema hinzu kontrapunktiert. Die Einsätze der beiden Soloinstrumente folgen sich oft fugen- und kanonartig, derart, daß man fast mitunter von gegenseitiger Themenbeantwortung sprechen könnte. — Der sehr temperamentvolle Schlußsatz, der nur einen Hauptgedanken hat, läßt die Hoffnungen, die man nach dem ersten Satz auf ihn stellt, wohl berechtigt erscheinen, und hält sich, was gerade bei Konzertwerken nicht allzu häufig vorkommt, ganz auf der Höhe des ersten. Die prächtige kontrapunktische Arbeit während des ganzen Stückes darf geradezu als mustergültig angesprochen werden, so daß diesem Konzert mehr als manchem anderen eine Neuausgabe zu wünschen wäre.

Haben wir nun gleichwohl W. F. Bach im vorigen des öfteren der neuen Schreibart die Hand reichen sehen, so kann dem scharf blickenden Beobachter die Erkenntnis doch nicht verborgen geblieben sein, daß unser Meister im Grunde noch zu tief in dem, was er in der strengen Schule des Vaters gelernt, wurzelt, als daß er zu gunsten einer freien Handhabung der harmonisch-melodischen Setzweise auf den polyphonen Orgelsatz verzichten möchte. Trotzdem konnte er sich gegen das Eindringen des so ganz anders gearteten neuen Stils verschließen; zur Bildung einer neuen Kompositionsrichtung bedurfte es aber eines schmiegsameren Geistes, der vermöge seiner Beweglichkeit und vielseitigeren

1) Dresd. CX 743.

Bildung sich mit den neuen Forderungen schneller und enger befreunden konnte, und der durch fortgesetztes Studium und innere Verarbeitung dieser etwas Neues zu geben imstande war. Und dieser Geist erstand für Norddeutschland in

Karl Philipp Emanuel Bach, dem Berliner oder Hamburger.

* 8. März 1714 in Weimar, † 14. Dez. 1788 in Hamburg. Studierte erst Jurisprudenz in Frankfurt a. O., ging 1738 nach Berlin, wo er 1740 Kammercembalist Friedrich II. wurde. 1767 erhielt er in Hamburg Telemann's Stelle als Kirchenmusikdirektor. — »In der Komposition habe ich nie einen andern Lehrmeister als meinen Vater gehabt« erzählt er selbst.

Nach dem Verzeichnis von Wotquenne sind uns von K. Ph. E. Bach 45 Konzerte für ein und zwei Konzerte für zwei Klaviere erhalten. Dem Verfasser lagen für das folgende diese Konzerte vor (nach Wotquenne): 1, 3, 6, 7, 8, 9, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 31, 32, 35, 43 I—VI.

Keinen anderen Komponisten unseres Zeitabschnittes sehen wir soviel formale Versuche mit dem Klavierkonzert anstellen, wie gerade Karl Philipp Emanuel Bach. Neben der allgemein üblichen dreisätzigen Form mit einem oder zwei Themen in den Ecksätzen, kantilenenreichen Mittelsätzen, weisen Konzerte aus der Hamburger Zeit manch ungewohnte satztechnische Neuerung auf; das sonst übliche Streichquartettutti ist hier in den Ecksätzen durch Hörner, durch Flöten in den Mittelsätzen verstärkt.
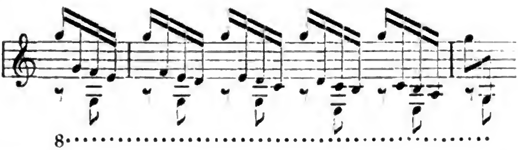
Die Spieltechnik K. Ph. E. Bach's hängt nicht mehr so innig wie die seines Halleschen Bruders mit der seines Vaters zusammen, ohne sich von dieser jedoch in dem Grade wie die seines Londoner Bruders frei zu machen; sie dürfte zwischen diesen beiden ungefähr die Mitte halten.

Wie die Kompositionen ausgesehen haben mögen, die er vor seinem Ruf nach Berlin geschaffen, können wir leider nicht mehr feststellen, da er alle früheren Werke während seines dortigen Aufenthalts überarbeitete. Wenn aber Kretzschmar[1]) von den Sinfonien des Berliner Bach sagt, sie zerplatzten wie Seifenblasen ohne Wirkung und Resultate, und machten den Eindruck eines brillanten Feuilletons, so gilt dieser Ausspruch auch von vielen seiner Klavierkonzerte.

Karl Philipp Emanuel's erstes Klavierkonzert in *a*[2]) vom Jahre 1733 ist zweifellos eine Schülerarbeit, die er noch unter Aufsicht seines Vaters komponiert. Es liegt uns leider nur noch eine Überarbeitung aus dem Jahre 1744 vor. Die Stellung, die Orchester und Klavier zu einander einnehmen, ist ganz die, wie sie uns von Johann Sebastian's Konzerten
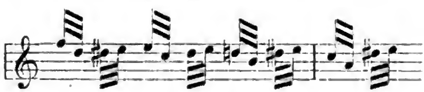
1) Führer I, S. 49.
2) Wtq. 1. B. HS. P. 438.

her geläufig ist. Die beiden Tongruppen konzertieren nicht miteinander, sondern ergänzen sich vielmehr gegenseitig. Man kann genau erkennen, daß der junge Bach sich noch nicht recht klar darüber war, was er eigentlich mit einem Konzert wollte. Das einzige und noch dazu steife Thema des ersten Satzes erfährt, mitunter mäßig figuriert, die herkömmliche Verwendung auf den bekannten Tonstufen. Der Klaviersatz selbst ist vielfach recht unbeholfen, liegt außerdem dem Spieler schlecht, hier ein Beispiel:



als Aufgabe für die Sprungtechnik kann diese Stelle wegen ihres hausbackenen, einer virtuosen Wirkung ganz entbehrenden Charakters kaum angesehen werden. Auch sonst zeichnet sich die Solostimme durch keine wirklich durchdachte Klaviermäßigkeit aus.

Eine Menge anderer Figurationen verraten schon auf den ersten Anblick ihre Herkunft aus der Schule des Vaters:



Daß Bach im zweiten Satz an Pausenstellen im Soloinstrument dem Tutti ein kleines Füllmotiv (ein Beispiel davon siehe unten S. 29) zu geben pflegt, ist gleich hier deshalb zu erwähnen, weil diese Art einer Ausschmückung einerseits auf Johann Sebastian zurückweist, andrerseits aber unserem Komponisten noch zu recht hübschen Wirkungen verhilft.

Der ganze Aufbau des Werkes vollzieht sich im modernen harmonisch-melodischen Stil; die Schule Bach's offenbart sich aber außer in den genannten Tatsachen in der fast identischen Form, welche dieses Werk wie schon erwähnt bezüglich des Mangels an wirklich konzertierender Ausführung mit den Klavierkonzerten des alten Bach zeigt.

Daß K. Ph. E. Bach sich auch noch später Werke seines Vaters zum Vorbild nahm, erhellt aus dem *G*-Konzert vom Jahre 1737 [1]), dessen zweiter Satz sich über einen ciaconnenartigen Baß, wie im *d*-Konzert J. S. Bach's erhebt. Die beiden Ecksätze dieses Werks zeigen im Vergleich mit dem ersten bereits einen wesentlichen Fortschritt, nämlich eine schon ziemlich hoch entwickelte Konzertform, von der K. Ph. E. Bach auch

1) Wtq. 3, Berl. HS. Aut.

später nicht mehr viel abwich. An die Stelle der mehr sinfonisch-ergänzenden Ausführung ist hier bereits ein lebhaftes Gegeneinanderwirken der beiden Tongruppen getreten. Im ersten Satz gibt ein Teil des Tuttiritornells die thematische Unterlage für das Solo ab, bei dessen Durchführung das konzertierende Element, in der Gegenüberstellung von Solo und Tutti in einer Weise heraustritt, wie sie nur aus einem tiefgehenden richtigen Erfassen des Konzertbegriffs hervorgehen kann. In dieser Beziehung gibt diesem ersten Satz auch der dritte nichts nach.
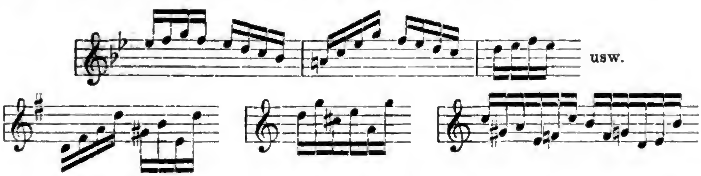
Da sich die Grundform der nun folgenden Werke[1]) mit Ausnahme belangloserer Abweichungen in ihren Hauptzügen in jedem Konzert wiederholt, mögen die Grundlinien im Folgenden festgestellt sein.

Nach dem üblichen Tuttiritornell setzt das Cembalo mit einem eigenen Solothema oder mit dem Tuttigedanken oder endlich mit einem Teil dieses letzteren ein, sei es nun in genauer Wiederholung oder mit ornamentalen Beiwerk. Das Tutti stellt sich diesem Einsatz sofort gegenüber durch Wiederholung seines Themas, und zwar nach Möglichkeit unter Beiziehung von dynamischen Kontrastwirkungen, als plötzlichem Forteeinsatz, vollerer Instrumentation und Pausieren in den vorangehenden Takten. Nach diesem stets verkürzten Themaeinsatz tritt im Soloinstrument das figurativ-konzertierende Element etwas mehr in seine Rechte, so daß in dem nun folgenden Überleitungsteil das Tutti den harmonischen Weg vorzeichnet, den das Klavier mit Tiraten umrankt. Gelegentliche dramatische Zwischenwürfe des Tutti fehlen dabei natürlich ebenso wenig wie ein stellenweises Schwelgen des Solos im Figurativen. Es geschieht dies hier schon ganz in der Art und Weise, wie es für die klassische Zeit überhaupt vorbildlich werden sollte. Dieser Zwischensatz mündet in eine nächst verwandte Tonart (bei Dur gewöhnlich, wie in der Einleitung bereits bemerkt auf die Dominante, bei Moll in die Paralleltonart) aus, wo nun die eigentliche »Durchführung« einsetzt, welche bei unserem Berliner Bach schon weit mehr entwickelt ist als bei seinem Halleschen Bruder. Das Tutti eröffnet diesen Teil gewöhnlich mit einer ganzen oder teilweisen Wiederholung seines Ritornells, dem sich alsbald das Cembalo in konzertierender Weise in den Weg stellt; daraus entwickelt sich dann ein heftiges, echt instrumentales Vorwärtstreiben des ganzen Abschnitts. Wir finden hier Bach mitunter von jener lebhaften, oft ganz überraschenden Beweglichkeit der Harmonik Gebrauch machen, die die klassische Durchführung auszeichnet und die sich außer ihn zu jener Zeit eigentlich nur noch bei den Wienern findet. Haben wir ein eigenes Solothema, so wird auch dieses gelegentlich, aber nur vom Klavier beigezogen — eine Eigentümlichkeit, die uns noch weiter

1) Sämtlich B. Aut. P.

unten beschäftigen wird. Die Durchführungen selbst sind mit großem Geschick und feinem Verständnis gestaltet, ohne aber noch die Höhe der späteren Klassiker erklimmen zu können, was sich besonders darin fühlbar macht, daß Bach mehr mit der Transposition ganzer Takte arbeitet, als mit der Zerlegung des Themas und Verwendung der auf solche Art gewonnenen Motive und Partikelchen. — Auf die Durchführung folgt dann wieder ein dem vorigen kongruenter figurativer Überleitungsteil, der alsbald der »Repetition« Platz macht. Hierin wird nun mit dem Solothema, falls ein solches vorhanden, nochmals der letzte Trumpf gegen das Tutti ausgespielt. Der Abschluß des Satzes wird vielfach, wie schon eingangs erwähnt, durch ein Dacapo des Tuttiritornells herbeigeführt, das mitunter in eine markante Unisonofigur ausläuft. Von ganz besonders spannender Wirkung sind jene plötzlichen Wechsel von forte und piano, dynamische Effekte, wie sie diese Epoche besonders geliebt haben muß, da wir sie in der ganzen Musikliteratur jener Tage antreffen; ich erinnere nur an die vielen hierher gehörigen Stellen aus dem Schaffen Haydn's.

Die Figurationen weisen in ihrem Tiratenwerk bereits einen erheblichen Fortschritt gegenüber den früheren Klavierkompositionen auf, und zeichnen sich schon allenthalben durch eine mustergültige Spielbarkeit für das Soloinstrument aus. Hier einige kurze Beispiele:



Ebenso bemüht sich K. Ph. E. Bach nach Kräften um eine entsprechende Behandlung der Streichinstrumente und bildet ihr Figurenwerk, ähnlich wie wir es auch bei seinem Bruder Wilhelm Friedemann sehen, bei einem Soloeinsatz klaviermäßig um:



gestaltet er folgendermaßen



Aus der Fülle der Einzelheiten seien nur diese bemerkenswertesten herausgehoben.

Die beiden Werke vom Jahre 1741 (*a* $^4/_4$; *a* $^2/_4$)[1] ragen durch geradezu meisterhafte Handhabung des konzertierenden Stiles hervor, die sich Bach sehr schnell in Berlin (kam er doch erst 1738 dahin) an-

1) Wtq. 7, 8.

eignete. Läßt er sich also einerseits die dramatisch-vorwärtstreibende Entwicklung tunlichst angelegen sein, so vernachlässigt er doch auch die zweite Forderung der Konzertform: die Freude an einer virtuosen Ausgestaltung der figurativen Teile in keiner Beziehung. Ja, fast möchte man sagen, daß er z. B. im ersten Konzert von 1745, (e $^3/_4$)[1], hierin des Guten zu viel tut, wenn er im Schlußsatz die Figurationen derart überhand nehmen läßt, daß darunter die thematische Ausführung der Solostimme bedenklich leidet. Das Werk sinkt dadurch beinahe auf das Niveau der mitunter so herzlich schwachen Arbeiten Benda's herab.

Das einzige Hauptthema des ersten Satzes vom Konzert von 1746 (a, $^4/_4$)[2], weiß Bach dadurch merkwürdig zu gestalten, daß er dasselbe beim Soloeinsatz um das doppelte seines Wertes vergrößert, thematische Umwertungen, die einst in der italienischen Orgel- und Klaviermusik in allerdings viel genialerer Weise eine große Rolle spielten. Der Schlußsatz leidet, wie beim vorigen Werk, unverkennbar an dem Mangel der Vertiefung.

Die Aufnahme von anscheinend opernhaften Elementen, die wir außer bei Bach noch bei seinem Freunde Müthel finden, läßt die ausführliche Erwähnung des ersten Satzes des Konzerts von 1753 (c $^4/_4$)[3], notwendig erscheinen. Nach einer sechzehntaktigen Tuttieinleitung geht der Komponist mit einem Adagio-Rezitativ in einen persönlicheren Stil über, dessen dramatischen Charakter auch das Tutti mit seiner ganzen Wucht steigern hilft. Der Reiz dieses Rezitativs wird durch seltsame Harmoniefolgen noch erhöht, so daß Bach nachher alle Kunst aufwenden mußte, um das Ende dieses Teils nicht abfallen zu lassen. Deshalb schuf er im Orchester eine aufwärts strebende Linie von Akkordgängen, welche das Solo, gleichsam beruhigend, mit kurzen Zwischenrufen unterbricht. Auf diese Weise bekommen wir einen mehrmaligen schnellen Wechsel von presto und adagio, der der reinen Instrumentalmusik ursprünglich fremd, deutlich auf die Oper als seine eigentliche Heimat hinweist. Einen eigentlichen Abschluß hat der Satz nicht, sondern Bach bemerkte mit eigener Hand am Ende des Satzes, daß das nun folgende Allegretto nach diesem Adagio ohne den geringsten Zwischenraum sofort einzufallen habe. Das Allegretto ist in der üblichen Weise einthematisch ausgeführt.

Bemerkenswert ist aber hier außerdem noch die von Bach geforderte Verbindung des langsamen und schnellen Satzes, auf die wir später noch zurückkommen werden. Unter 14 mir bekannten Klaviersonaten findet sich ein diesem Konzert analoges Beispiel, wo der Mittelteil des Stückes
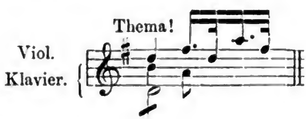
---

1) Wtq. 15.
2) Wtq. 19.
3) Wtq. 31.

ebenfalls durch kleine Rezitative und mehrmaligen raschen Zeitmaßwechsel aus dem üblichen Rahmen dieser Stücke tritt[1]). Auf den ersten Blick möchte es scheinen, als ob diese Instrumentalrezitative in der Klaviermusik ausschließlich als Herübernahme aus der Oper, die ja doch zur Zeit K. Ph. E. Bach's in Berlin unter Graun so sehr blühte, zu erklären seien. Dem ist jedoch nicht so; wir wissen, daß diese rezitativische Schreibweise mit eine der Eigentümlichkeiten der mitteldeutschen Klavierkunst bilden; von Johann Krieger (1652—1735) findet sich in einer Tokkata (in *D*) von Johann Kuhnau (1660—1722) in einer seiner »biblischen Historien« (in Saul's Traurigkeit) ähnliche Instrumentalrezitative[2]). Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß darin der einzige Vorfahre dieser Schreibweise innerhalb des Konzertganzen bedeuten soll. Wir finden diesen Opernstil auch in Violinkonzerten Albinoni's, Torelli's, Vivaldi's und Bonporti's, in concerti grossi von Locatelli u. a., in den Venetianischen Sinfonien usw.

Das Konzert von 1740 (*F* $^4/_4$)[3]) für zwei Klaviere ist ein in formaler und technischer Beziehung schlechthin vollkommenes Werk. Die beiden Soloinstrumente setzen nach einander, durch einen Takt des Tutti getrennt, mit einem einzigen Sologedanken ein, den sie beide in vollständiger Ausführung bringen. Nach dem üblichen Orchesternachspiel modulieren die Soloinstrumente nach der Dominante, und zwar in der Weise, daß in entsprechender Abwechslung bei ausgehaltenen Noten des einen Klaviers das andere diese mit Figurationen umspielt, daß also gewissermaßen hier das eine Klavier an die Stelle des Tutti getreten ist. Um nun dem so aus seiner angestammten Rolle verdrängten Tutti Ersatz zu bieten, läßt es Bach unisono mit den beiden Klavieren in Viertelbewegung begleiten. — Im zweiten Satz führen beide Soloinstrumente (im Gegensatz zu dem Doppelkonzert Wilhelm Friedemann's stets mit Tuttibegleitung) das eine Thema so durch, daß die zwei Klaviere nur zusammen, durchgehends in gegenseitiger Verstärkung und Ergänzung auftreten.

Aus dem *e*-Konzert von 1748[4]) möge ein Beispiel dartun, wie Bach in der schon mehrfach erwähnten, aus der Schule Joh. Seb. herkommenden Weise an leeren Klavierstellen dem Tutti ein Füllmotiv gibt:



1) M. HS. 1795 (Nr. 2)
2) Vgl. Seiffert, S. 213, 253.
3) Wtq. 46.
4) Wtq. 24. B. P. HS. 709.

Ein durch seine gediegene, großartig angelegte Ausführung sehr beachtenswertes Konzert ist das aus *d* $^3/_4$ vom Jahre 1748 [1]). Der erste Satz fällt besonders durch seine weitausholende Disposition auf. Das Thema der Tuttieinleitung, das auch für die Soli die motivische Unterlage abgibt, erfährt hier eine Aus- und Durcharbeitung, wie sie in anderen Konzerten unseres Meisters, geschweige denn seiner Zeitgenossen nicht üblich ist. Lebhafte Klavierpassagen, welche zwischen die stets mit Themamotiven gewürzten Tuttis eingeschoben sind, geben dem Ganzen ein echt instrumental-konzertierendes Gepräge. Vielfach liebt es der Tonsetzer, diesem Gestaltungsprinzip mit ungemein reizenden imitatorischem Wechselspiele zwischen Solo und Tutti Rechnung zu tragen. Im Laufe der, wie oben schon bemerkt, in weitem Bogen ausholenden Durchführung, die hier unbedingt als legitimer Vorfahre der späteren »klassischen« zu gelten hat, fällt besonders die bei Bach nicht immer gleich leichte harmonische Beweglichkeit auf. Wie im ersten Satz, so weiß unser Tonsetzer auch im nächstfolgenden durch abwechslungsreiche, stilistische Zwischenwürfe und ähnliche aus dem Geiste der Instrumentalmusik heraus geborene Kunstgriffe den Hörer stets in Spannung zu halten. Namentlich verdient aus diesem Satz das schöne melodische Gebilde, das aus dem ersten Soloeinsatz emporblüht, hervorgehoben zu werden. Im dritten Satz, der sich den beiden ersten würdig an die Seite stellt, kann das Klavier bei seinem zweiten Haupteinsatz durch selbständige Thematik neue Abwechslung bringen; diese Melodie wird im Laufe der Durchführung aber dann dadurch ihres episodenhaften Charakters entkleidet, daß sie gegen Ende des Stückes nochmals und zwar — wie einleitend schon bemerkt — nur im Soloinstrument erklingt. Gerade in diesem Konzert ließ es sich Karl Philipp Emanuel besonders angelegen sein, durch Vertiefung des Inhalts im allgemeinen und leidenschaftliche Ausgestaltung im einzelnen hier mehr zu geben, als er oder seine Zeitgenossen durchschnittlich in der Form des Klavierkonzerts gaben. Auch darin kann man ihn als Vorläufer der Konzerte Beethoven's betrachten. Schon das Hauptthema des ersten Satzes mit seiner scharfen Rhythmik und seinen rassigen Oktavensprüngen bekundet, daß Bach in diesem Konzert mehr als sonst perönliches Ausleben erstrebte und erreichte. Sogar aus der Spieltechnik läßt sich nachweisen, daß Bach hier mehr als alltägliches geben wollte, so z. B. im dritten Satz durch Hereinziehung der tieferen Lagen des Klaviers ins Bereich seiner Arpeggien, durch die bei Bach bislang so seltenen gebrochne Oktavengänge usw. Die in Aussicht gestellte Neuausgabe dieses Konzerts in den »Denkmälern deutscher Tonkunst« ist also nur herzlichst zu begrüßen.

1) Wtq. 23, B. P. HS. 715.

Das Werk von 1750[1]) liefert den klaren Beweis, daß es Bach durchaus vermieden hat, in Sätze mit geschiedener Solo- und Tuttithematik den Streichern das Solothema zu geben, wogegen er es sich selten entgehen ließ, in solchen Fällen dem Soloinstrument das Tuttithema oder wenigstens einen Teil desselben zu geben. Bach erkannte da mit feinem Verständnis, daß im Klavier durch größeren melodischen oder thematischen Reichtum der Eintönigkeit zu steuern sei, während die Tuttisätze bei der durch das Orchester bedingten reicheren Farbengebung dieser Gefahr weniger ausgesetzt sei.

Ein anderes Konzert in $E\,^3/_4$[2]) (Bitter gibt als Entstehungsjahr 1744) ist durch einen Einsatz bemerkenswert, in dem das Tutti und mit ihm die untere Stimme des Klaviers das Thema bringt, wozu die Oberstimme nun in Sechzehntelbewegung kontrapunktiert; es ist dies einer der seltenen Fälle selbständiger Baßführung; außerdem liegt darin ein Hinweis auf Mozart, der im Laufe seiner ersten Konzertsätze gerne einmal das Thema in den Baß legt, und im Diskant des Klaviers darauf Figurierungen emporblühen läßt.

Endlich sei noch der sechs »Hamburger Konzerte«[3]) gedacht. Bach kündigte diese Werke selbst an: »Auf Verlangen vieler Liebhaber werden sechs leichte Flügel-Concerte von dem Kapellmeister C. Ph. E. Bach im Drucke herauskommen. Diese Concerte werden sich bei ihrem gehörigen Glanze von des Verfassers übrigen Concerten hauptsächlich dadurch unterscheiden, daß sie der Natur des Flügels mehr angepaßt, für die Hauptstimme sowohl, als für die Begleitung leichter, in den langsamen Sätzen hinlänglich ausgeziert und mit ausgeschriebenen Kadenzen versehen sind. Auf folgende Ostern werden sie fertig erscheinen. Bis Weihnachten nehmen außer dem Verfasser folgende Herren fünf Thaler Vorschuß darauf .... Hamburg, den 29. April 1771«. Nach mehrfachen Verzögerungen erschienen sie dann im Oktober 1773.

Bei äußerlicher Betrachtung dieser Werke fällt von vorne herein auf, daß in jedem Werk die einzelnen Sätze ohne jede Zwischenpause auf einander folgen. — Der zweistimmige Klaviersatz[4]) erscheint in seiner Niederschrift oft ziemlich nüchtern, aufgeputzt mit ganz gewöhnlichen Tiraten. Wenn aber von einigen Klavierstücken Bach's sehr zutreffend gesagt wurde, sie sähen Rameau'schen sehr ähnlich, so darf mit dem gleichen Rechte von einigen Hamburger Konzertsätzen oder Teilen wenigstens davon behauptet werden, es wehe in ihnen etwas vom Geiste Händel's.

1) Wtq. 35. B. HS. P. 710.
2) Wtq. 14. M. mus. pr. 3303.
3) Wtq. 43I–VI. Dresd. HS. Ce V.
4) Vgl. S. 15f.

Die dem Tutti beigegebenen Hörner finden eine ziemlich reichliche Verwendung, wenngleich ihnen nirgends thematische Selbständigkeit eingeräumt wird. In den Mittelsätzen pausieren sie stets, und werden gewöhnlich durch Flöten ersetzt.

Was den Aufbau des Einleitungssatzes des ersten Konzerts betrifft, so teilt hier Bach sein Grundthema in der Weise, daß er die ungeraden Takte (1, 3, 5) dem Tutti, die geraden (2, 4, 6) dem Klavier gibt. Der zweite Soloeinsatz bringt einen neuen Gedanken, also gewissermaßen das Seitenthema, welches allerdings vom Tutti sofort wiederholt wird.

Im zweiten Konzert gebietet das Klavier nach dem Tuttiritornell plötzlich eine Mäßigung des Zeitmaßes, indem es mit dem Sekundakkord auf *C* andante einsetzt und ein allerdings ziemlich reizloses, nicht eben langes Solo ausführt. Der weitere Verlauf des Satzes bewegt sich in den bekannten Grenzen. Bei der Repetition erklingt das vorige Andante nochmals. — Im zweiten Satz wird eine Phrase vom Tutti dreimal, zu Anfang, in der Mitte und am Schluß, jedes mal aber in der gleichen Tonart wiederholt; das Klavier trägt in den natürlich viel größeren Zwischenräumen hübsche Melismen vor. Die Tätigkeit des Tutti ist dabei lediglich auf dieses dreimalige Auftreten beschränkt, da die beiden Klavierperioden vollständig unbegleitet sind; sie selbst aber sind mit Figurenwerk ziemlich reichlich ausgeschmückt. Tonal ist folgendes zu bemerken: Die Grundtonart des Satzes ist Moll, der erste Soloeinsatz findet in der gleichnamigen Durtonart statt, der zweite besteht in der Transposition dieser ganzen Periode nach der Obermediante. Den ohne Zwischenpause folgenden, in lustigem Tanzcharakter sich bewegenden Schlußsatz in seinem ersten Teile wiederholen zu lassen, konnte sich Bach nicht versagen. Die Verwendung von tanzartigen Schlußsätzen im Konzert ist ebenso eine Eigentümlichkeit der Wiener Komponisten (Wagenseil, Leopold Hoffmann), wie die rondoartiger eine Eigentümlichkeit der Franzosen und Mannheimer (z. B. Edelmann, die beiden Stamitz). Daß aber Bach mit dem Schaffen jener Wiener Meister tatsächlich bekannt war, wird sich aus der Beschaffenheit eines folgenden Konzerts noch klarer ergeben.

Das dritte und sechste Konzert ist mit einer gewissen Behäbigkeit gearbeitet; beide Werke zeigen in Form und Inhalt eine nicht zu verkennende Verflachung. Der Komponist sucht da lediglich durch kleine dynamische Akzente wett zu machen, was er an Erfindung und abwechslungsreicher Ausführung fehlen läßt.

Ungleich wertvoller ist das fünfte Werk dieser Reihe. Nach einem bereits durch seinen harmonischen Reichtum lebhaft interessierenden Tuttiritornell setzt das Klavier mit einem brillanten Hauptthema ein, das in der bekannten Weise abgewandelt wird. Auf ein kadenzartiges

Solo gegen Schluß, welches wie die Tuttieinleitung und das Tuttinachspiel in anderem Taktrhythmus als die eigentliche Ausführung stehen, bringt das Tutti wieder das Anfangsadagio, welches in einem größeren Bogen wie das erste Mal nun auch dem Klavier an der Ausführung dieser Überleitung — denn das ist eigentlich dieser Nachsatz — Anteil zukommen läßt. Der sofort einsetzende Schlußsatz hat ein einziges Hauptthema, das vom Cembalo allerdings erst im Laufe der Durchführung aufgegriffen wird, da es ihm unmöglich ist, mit seinen fast nur figurativen Gedanken seinem thematischen Bedarf zu decken.

Von allen Werken dieser Reihe muß man dem vierten Konzert die weittragendste Bedeutung zusprechen, weil es das einzige viersätzige aus jener Zeit ist. Die ohne Zwischenpause mit einander verbundenen Sätze sind demgemäß auch etwas minder umfangreich ausgefallen wie sonst. Der einthematische Hauptsatz hat keine »Repetition«, sondern schließt mit dem Tuttinachspiel der allerdings nicht auf der sonstigen Höhe stehenden Durchführung ab. Dieses kurze Nachspiel moduliert in seinen letzten Takten, nicht ohne eine gewisse Schwerfälligkeit von *f*, wo der Durchführungsteil abschließt, nach *A* zum sofortigen Eintritt des Adagios. Diese Satzverbindung aber ist nur die Befolgung eines allgemeinen Grundsatzes jener Zeit; sehen wir nach, was Bach selbst darüber sagt[1]: »Wenn der Komponist einen Satz in einer fremden Tonart schließt, so verlangt er gemeiniglich, daß der folgende Satz, ohne vorher zu ruhen, **sogleich** angefangen werde, wenn dieser auch ein noch so sehr für sich abgeschlossenes Ganze bildet«. Dabei ist zu bemerken, daß diese Forderung ganz allgemein für die Musikpraxis jener Zeit zu gelten hat.

Doch zurück zu unserem Konzert. In *A* nun setzt das Tutti mit dem Adagiothema ein, dessen Grundton eigentlich *B* ist. Das Soloinstrument beschränkt sich in diesem kurzen Satze lediglich auf figurative Ausschmückung. Gegen Ende erklingt der Anfang des Themas nochmals in *Es*, ebenfalls im Tutti; die neugewonnene Tonart weiß das Klavier durch Ausführung einiger Tiraten noch fester zu behaupten.

Das nun folgende Menuett stellt sich eigentlich als Passakaglia über die abwärts steigende Tonleiter dar. Das äußerst reizvolle Thema, welches Bach über diesem basso ostinato erfand, verträgt die Wiederholung, die es sowohl beim Tutti als beim ersten Teil des Soloeinsatzes erfährt, sehr wohl. Ein nun folgendes, ganz im Geiste der ersten Periode stehendes Überleitungssolo führt zu einem Dominanttuttieinsatz mit dem Thema. Daß diesem nach einer solistischem Überleitung nochmals ein Tonikaeinsatz des Orchesters folgt, ist, wie man vielleicht meinen könnte,

1) Versuch S. 124.

des Guten durchaus nicht zu viel. Ein kurzes Solonachspiel gibt diesem zweiten Teil, der ebenfalls wiederholt werden soll, das nötige Ausklingen der Bewegung.

Diesem allerliebsten Menuett, das mit zu den besten Stücken seines Meisters zu zählen sein dürfte, ist eine kurze Überleitung angehängt, die auf *e* 7⁰ abschließend den sofortigen Eintritt des vierten Satzes ermöglicht. Dieser in *f*, also der Unterdominante des Einleitungssatzes eintretende Teil ist nun nichts anderes als die Fortsetzung des Durchführungsteiles vom ersten. Es folgt eine Transposition des ersten Teiles, der sich die Repetition anschließt, die hier zweckmäßiger Weise auf einen Tutti- und Solo (mit Teilung der Themaperiode in die beiden ausführenden Instrumentalkomplexe) zusammengezogen ist. Ein Nachsatz leitet zur Kadenzfermate über, nach welcher das Tutti nur mehr das Ganze zu beschließen hat.

Die Kadenz selbst ist hier weniger virtuos gehalten als sonst durchschnittlich üblich. Daß jedoch ein solches Vorwiegen des figurativen Elements zu einer befriedigenden Kadenz nicht durchaus notwendig war, sagt uns schon Quanz[1]), der von einer Kadenz — ursprünglich der Verzierung der Schlüsse und als solche bis ins 16. Jahrhundert zurückreichend — nur verlangt, daß sie »den Zuhörer in eine neue und rührende Verwunderung setzt« und ihn »wie ein *bon mot* überrascht«. Ja, nicht einmal das Festhalten einer bestimmten Taktart verlangt er, denn »die Kadenzen sollen nicht aus einer aneinander hängenden Melodie, sondern vielmehr aus abgebrochenen Gedanken bestehen — wenn sie nur dem vorhergehenden Ausdrucke der Leidenschaften gemäß sind«. Notwendig ist nur, daß »die Kadenzen aus dem Hauptaffekte des Stückes fließen und eine kurze Wiederholung oder Nachahmung der gefälligsten Klauseln, die in dem Stücke enthalten sind, in sich fassen«. Ein großer Reichtum an spieltechnischen Figuren ist nicht unbedingt notwendig, wie eben die Kadenz in unserem Konzert gezeigt — Quanz nennt eine solche »französische« Kadenz. Die Regel für die Kadenz in Konzerten ist jedoch, daß sie zunächst der technischen Fertigkeit des Spielers entgegenkommen, es sind uns solche z. B. von Müthel[2]), Nichelmann[3]), A. K. Kunzen[4]) erhalten; Quanz nennt diese der Herkunft nach »italienische«, und sollte damit wie Schering[5]) nachgewiesen recht behalten. — Beispiele von Kadenzen, die weder thematisch noch virtuos gehalten sind, sind S. 94 von Stamitz und Haydn wiedergegebenen.

1) Versuch S. 152 ff.

2) In den Klavierkonzerten B. Aut.

3) Dem Klavierkonzert (aus *c* 4/4) Dresd. HS. Ce KVI eigens beigegeben.

4) In den Klavierkonzerten Brüssel, Cons., P. HS. Litt. U no. 6127.

5) Der sie der Idee nach schon 1649 bei Uccellini nachweist (S. 111).

Dadurch daß Bach im letzten Satz die Thematik und in Sonderheit auch die Durchführung des ersten wieder aufgreift, erhält das Werk eine ungewöhnliche Abrundung und Geschlossenheit der Form, wie sie in der ganzen Litteratur des Klavierkonzerts kaum seines Gleichen hat. Die Mittelsätze, voran das harmonisch so unruhig schillernde Adagio, erhalten dadurch einen etwas episodenhaften Charakter. — Bach wendete die Lust und Liebe, mit der er sonst seine langsamen Sätze ausstattete, diesmal ganz dem Menuett zu, und behandelte das Adagio etwas stiefmütterlich; mit anderen Worten: es lag ihm hauptsächlich an der glücklichen Ausgestaltung des hier zum erstenmal auftretenden Menuetts. Die Einführung dieser Tanzform in die dreisätzige Zeit ist, wie wir durch Kretzschmar[1]) bestimmt wissen, eine Eigentümlichkeit der Wiener Schule gewesen, von der es Haydn und Mozart, unabhängig von einander, übernahmen. Daß es Bach ebenfalls von der Wiener Schule überkam, dürfte wohl außer Zweifel stehen, sintemalen auch weiter oben schon auf einen verwandtschaftlichen Zug mit diesen Meistern hingewiesen wurde. Mit Bekanntwerden dieses Konzerts ist aber zugleich auch erwiesen, daß die Einführung des vierten Satzes ins Konzertganze durch Brahms oder Liszt keine Neuerung war.

Karl Philipp Emanuel Bach steht — wie wir gesehen haben — am Anfange seiner Konzertkomposition noch ganz auf dem Boden der alten Schule Johann Sebastian's, weiß sich aber, von glücklichen äußeren Umständen unterstützt, davon vollständig frei zu machen und den neuen Stil so in sich aufzunehmen, daß ihm die Begründung einer eigenen selbständigen Richtung möglich war. Die glücklichen äußeren Umstände sind vorzüglich in seiner Tätigkeit als Cembalist des musikliebenden Königs Friedrich des Großen zu suchen, wo er ja ganz von selbst auf das zeitgenössische einheimische und fremde Kunstschaffen hingewiesen wurde — im Gegensatz zu seinem Halleschen Bruder, der als Organist sich erst in zweiter Linie mit der damaligen modernen Kammermusik und ihrer Kompositionsweise zu beschäftigen Gelegenheit hatte. Allerdings muß auch gesagt werden, daß Karl Filipp Emanuel für jederlei Anregungen, mochten sie nun aus der französischen Klavier- oder der italienischen Opernmusik kommen, empfänglich war; dazu kommt dann noch seine gründliche Vertrautheit mit der heimatlichen großen Zeit. Infolge von all dem steht er der Konzertform mit einer viel größeren persönlichen Freiheit gegenüber wie z. B. sein Bruder Wilhelm Friedemann, und nur so war er imstande, diese Form in einer Weise um- und auszuprägen, daß sie für Norddeutschland vorbildlich werden konnte. Dadurch, daß er sich dem neuen Stil viel unbefangener und minder ängstlich, sein

1) Führer S. 47; vgl. auch das Vorwort zum 3. Band d. Denkm. d. T. i. B. von Riemann.

Bestes zu verlieren, hingab, verarbeitete er diese neuen Kunstgesetze bedeutend leichter und konnte sie in veränderter Gestalt als Eigenes wieder von sich geben.

Eine gleich tiefgehende Wandlung und Läuterung der künstlerischen Persönlichkeit, wie wir sie soeben bei Karl Philipp Emanuel Bach kennen gelernt, finden wir auch beim Jüngsten der Familie, bei

Johann Christian Bach, dem Mailänder oder Londoner.

Getauft am 7. Sept. 1735, † 1. Jan. 1782 in London. Von K. Ph. E. Bach in Berlin unterrichtet, wurde er 1754 in Mailand Kapellmeister und 1760 ebenda Domorganist. Hier studierte er noch beim Padre Martini. Durch seine Opern schnell bekannt, ging er 1762 nach London, wo er bald Konzertmeister der Königin wurde.

Teilen wir, was wohl am zweckmäßigsten ist, sein Schaffen in drei Perioden: eine Berliner, Mailänder und eine Londoner, so ist die eigentliche Wandlung seiner künstlerischen Persönlichkeit zwischen die zweite und dritte Periode zu legen. Steht er in seiner Berliner und Mailänder Zeit gleichwohl in der Hauptsache noch auf deutschem Boden, so begründet sich seine geschichtliche Hauptbedeutung erst mit seiner Übersiedelung nach London. Hier erst macht er sich von dem norddeutschen Cembalokonzert, das er auch in Italien noch pflegte, frei, und wendet sich ganz dem Hammerklavier und dem diesem neuen Instrument entsprechenden melodisch-harmonischen, von den Mannheimer Sinfonikern bereits vorbereiteten Kompositionsstil zu. War er es doch gewesen, der in England im Jahre 1768 zuerst das Pianoforte öffentlich in einem Konzerte spielte.

Für die folgenden Ausführungen wurden diese Konzerte benutzt: *A* 𝄵, M. 3305, *Es* 𝄵, M. 3304, *E* 4/4 Dresd. HS., Neuausg. bei Steingräber; *Es* 4/4, *E* 4/4, *D* 4/4, *F* 4/4, *D* 4/4, *B* 4/4, sämtlich Dresd. HS. *Ce* VI[a]; op. 1: *B* 2/4, *A* 3/4, *F* 2/4, *G* 3/4, *C* 4/4, *D* 4/4, Dresd. HS. *Ce* 4[m]; op. 7: *C* 2/4, *F* 4/4, *D* 3/4, *F* 4/4, *Es* 4/4, *g* 4/4, Dresd. HS. *Ce* VI und M. 2311 (vom 3. und 6. Neuausgabe bei Steingräber); op. 11 (= op. 13 und op. 14): *C* 3/4, *D* 4/4, *F* 4/4, *B* 4/4, *G* 2/4, *Es* 4/4 Dresd. HS. *Ce* VI.

Was die ersten noch unter Aufsicht seines Berliner Bruders komponierten Werke[1]) betrifft, so kann hier wohl auf den Aufsatz von Schwarz[2]) verwiesen werden, da diese dreisätzigen, vom Streichquartett begleiteten in der herkömmlichen Technik ausgeführten Werke im wesentlichen nicht aus dem üblichen Rahmen treten dürften. — Dagegen halte ich eine eingehendere Begründung, warum die beiden Konzerte in *A* und *Es* gleich dem in *E* noch in die Vorlondoner Zeit des Meisters zu setzen sind, für notwendig.

Das dreisätzige Konzert in *E* ist ebenfalls noch — im Gegensatz zu
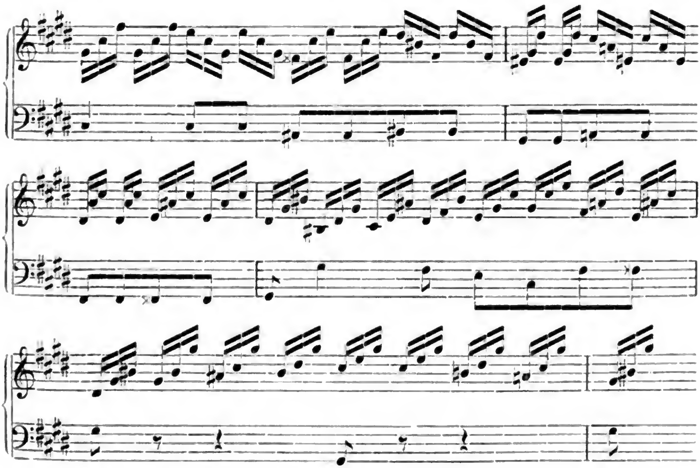
---

1) B. HS. 1390. 2) IMG. S. II, 3.

den späteren Konzerten — vom Streichquartett begleitet. Die weit ausholende, in schöner motivischer Entwicklung nach der Dominante und von da wieder zurück zur Grundtonart modulierende Tuttieinleitung mit ihren markanten Unisono-Abschlüssen wird in ihren Hauptzügen vom Klavier wiederholt, hier jedoch reichlich mit Figurationen aller Art behangen, die in ihrer Verwendung von gebrochenen Akkordgängen mit Färbung durch chromatische Wechselnoten fast an den so charakteristischen Klavierstil K. M. von Weber's erinnern. Später treten zu dieser arpeggienartigen Ornamentik auch noch Tonleiterformen hinzu, welche sich durch eine geradezu ideale Klaviermäßigkeit auszeichnen; ein Beispiel hiervon:



Den gediegenen Musiker offenbart allerwärts ein Streben nach selbständiger Baßführung, die wiederholt sogar Ansätze zu strenger Imitation aufweist. Jedoch nicht nur in solchen feinen Zügen, auch in Anlage und Ausarbeitung der Durchführung steht dieses Werk Johann Christian Bach's mit denen seines Berliner Bruders auf gleicher Höhe. — An eine Stelle im Schlußsatz von Beethoven's op. 27 II erinnert folgende Modulation im Durchführungsteil des ersten Satzes:



Bach weiß den Hörer durch oft ganz unscheinbare Mittel einer musikalischen Kleinkunst stets zur Aufmerksamkeit zu zwingen, so z. B. wenn er im Schlußsatz eine oft wiederkehrende Begleitfigur vom Tutti

 beim Solospiel des Cembalos folgendermaßen umgestaltet

 usw.

Bezüglich der formalen Beschaffenheit des Werkes ist wenig zu be berichten. Es bewegt sich, wie schon gesagt, ganz im Rahmen der besten Klavierkonzerte K. Ph. E. Bach's: ein Hauptthema, vier große Tuttisätze, welche die drei Hauptsoli umschließen. Fremdartig berührt nur der auf die beiden Dominanteinsätze folgende Tuttiabschnitt in der Paralleltonart, der zur Tonika zurückleitet, so daß hier der nächste Soloeinsatz mit dem Thema statthaben kann Gegen Ende des Schlußsatzes findet sich auch bei J. C. Bach die übliche Fermate für eine einzuschiebende Kadenz (vgl. S. 34).

Was die bei Hartknoch in Riga gedruckten Konzerte in *A* und *Es*[1] betrifft, so sprechen für ihre Einreihung an dieser Stelle (s. o.) folgende Gründe.

Die dreisätzigen Werke weisen in ihrer Anlage und kompositions- wie spieltechnischen Ausführung eine offenbare Verwandtschaft mit dem eben beschriebenen *E*-Konzert auf: auch die später aus dem Streichtutti ausgeschiedene Viola findet hier noch ihre entsprechende Verwendung. Außerdem aber war Johann Christian Bach nicht der Mann, des es versäumt hätte, diese Werke irgend einem gekrönten Haupte zu widmen, ohne dabei seines Standes als »Maître de Musique de S. M. la Reine« zu vergessen, wie er es ja später in seiner Londoner Zeit zu tun niemals verabsäumt hat. Hier dagegen steht nur sein italienisierter Name: Giovanni Cristiano Bach zu lesen, während er sich in London durchweg französisch Jean Crétien Bach nennt. Diese äußeren Gründe lassen natürlich erst in zweiter Linie die Einreihung der Werke an diesem Ort notwendig erscheinen, da bereits die stilistische Beschaffenheit der Werke dafür genügend spricht.

Im ersten Konzert läßt Bach eine große Vorliebe für unisono-Abschlüsse an vielen Orten durchblicken; daß der Unterricht seines Berliner Bruders nicht so spurlos an ihm vorübergegangen, belegte er neuerdings mehrmals mit charakteristischen Beispielen, so z. B. wenn Bach dem Klavier Teile des Tuttithemas gibt, dem Orchester dagegen keine Partikelchen aus dem Solothema, oder wenn im zweiten Soloeinsatz das Tutti den Anfang seines Themas bringt, welches das Klavier in der, wie schon erwähnt, später von Mozart sehr beliebten Weise mit Tiraten umspielt.

Obwohl Bach im Mittelsatz bereits zu Beginn des Stückes zwei

1) M. 3304, 3305.

Themen einführt, kann er es seiner reichen Phantasie doch nicht versagen, den Dominanteinsatz des Soloinstruments mit einem neuen Gedanken zu würzen; von ungewöhnlich spannender Wirkung ist ein plötzlich Halt gebietender verminderter Septakkord in der zweiten Hälfte des Stückes. Bach liebte es in dieser Periode seines Schaffens überhaupt, durch Trugschlüsse und ähnliche technische Kunstgriffe dem Hörer Abwechslung zu bieten. Auch der Schlußsatz dieses Konzerts vermag sich in jeder Hinsicht auf der Höhe der andern zu halten; im übrigen hat sich in diesem Werk die Baßführung schon bedeutend versteift; auch neigt Bach im allgemeinen bereits mehr zum ausgesprochen harmonisch-melodischen Stil. — An leer klingenden Cembalostellen findet sich nach dem Vorbild seines Vaters und Berliner Bruders vielfach ein thematisches Partikelchen im Tutti zur Füllung.

Die Verhältnisse liegen im zweiten Konzert ähnlich; fast moderne Romantik atmet der Mittelsatz dieses Werks, der mit zum poesievollsten in der ganzen Konzertliteratur gehören dürfte[1]).

Abgesehen davon muß jedoch betont werden, daß diese beiden Werke trotz des mitunter größeren thematischen Reichtums (im zweiten Konzert haben wir z. B. ebenfalls ein Soloseitenthema auf der Dominante) mit dem vorher besprochenen *E*-Konzert nicht gleichen Schritt halten; beispielsweise hat Bach auf die dort sehr zu rühmende Kleinarbeit hier nicht mehr soviel Lust und Sorgfalt verwendet; am klarsten läßt sich jedoch diese allmähliche Verflachung an der oben bereits erwähnten versteiften Baßführung erkennen. Es ist aber andrerseits auch nicht unmöglich, daß diese zwei Konzerte schon vor dem *E*-Konzert entstanden sind, wofür auch der Umstand spräche, daß sie im gleichen Verlage erschienen sind, wo Karl Philipp viele seiner Klavierkonzerte erscheinen ließ; daß sie da auf dessen Empfehlung, so lange Christian noch in Berlin war, angenommen wären, ist nicht unwahrscheinlich.

Ich komme nun zur Besprechung einer Reihe von Konzerten, die, mit dem schon besprochenen *E*-Konzert aus der italienischen Zeit Johann Christian's als dem zweiten, eine Serie von sechs Stücken bilden; Opus- und Jahreszahl wie Ort der Entstehung waren nicht angegeben[2]). Letztere glaube ich in die italienische Zeit J. C. Bach's verlegen zu müssen, weil diese Werke alle dreisätzig sind, eine Form, auf die Bach später nur mehr ausnahmsweise zurückgriff. Die nachher stets menuett- oder rondo-artigen Schlußsätze fehlen hier wie bei den bisher besprochenen Werken noch ganz, wenn man ein einziges Menuett im Schlußsatz als Ausnahme gelten läßt. Merkwürdig ist im letzten Konzert auch

1) Die Partitur dieses Satzes kann handschriftlich von der Verlagshandlung bezogen werden.

2) Dresd. HS. Ce VIa.

ein als Siziliano ausgearbeiteter zweiter Satz, dem sich als dritter eine Fuge über B-A-C-H anschließt. In der Londoner Zeit wollte Bach mit diesen alten Formen nicht mehr recht viel zu schaffen haben; hier bot ihm die neue Umgebung und der neue Stil zu viel Anregungen, als daß er Lust bekommen hätte, wieder auf die alten Formen zurückzugreifen.

Es sind dies alles Gründe, die es angezeigt erscheinen lassen die Entstehung dieser Konzerte noch in die Vorlondoner Periode unseres Meisters zu verlegen.

Das Tutti ist mitunter durch Hörner und Flöten verstärkt, deren Echtheit ich aber wegen der Zufälligkeit ihrer Benützung fast bezweifeln möchte (vgl. S. 13).

Das interessanteste Werk der Sammlung ist das schon genannte sechste in *B*. (allegro *B* 3/4, siziliano *F* 6/8, fuga *B* 4/4).

Wir finden den ersten Satz durch eine Klavierfiguration mit dem zweiten, einem Siziliano verbunden, welches durch eine vom Tutti sich zum Klavier fortspinnende und imitatorisch verwendete refrainartig wiederkehrende Frase eine angenehme Behaglichkeit zur Schau trägt, so daß das Thema, welches nach der Reprise nochmals auf der Dominante erklingt, dadurch nichts an seiner Frische einbüßt. — Sizilianosätze — gleich den Pastoralszenen eine ursprünglich in Italien heimische Kompositionsgattung, z. B. bei Bonporti (Violinkonzert) — im Rahmen eines Konzerts hat früher schon Johann Sebastian Bach verwendet, z. B. im Klavierkonzert in *E*, und im ersten Konzert für drei Klaviere. Auch findet sich beim Vater bereits die Fuge im oder besser als Schlußsatz, so im *F*-Konzert, im zweiten Konzert für zwei Klaviere.

Um also endlich zu unserem Schlußsatz[1]) zu kommen, so sei zuerst erwähnt, daß er eine regelrechte Instrumentalfuge ist, in der sich von einer Rücksichtnahme auf die konzertierende Form — etwa in der Art und Weise, wie wir sie bei W. F. Bach kennen gelernt — im ganzen Stück auch nicht die Spur findet. Ganz in der herkömmlichen schulmäßigen Weise ausgeführt hat auch hier das Cembalo, genau wie jedes andere Instrument seine Einsätze und Pausen abbekommen, ohne daß für den in der Anlage des Ganzen vollkommen fehlende konzertierende Charakter eine vielleicht reichere Ornamentik entschädigen würde. — Als Gegenstück dazu können wir im Mittelsatz einer ausnahmsweise dreisätzigen Klaviersonate Nr. 6 aus op. 5[2]) eine viel entwickeltere und durchgebildetere Fuge kennen lernen.

Von Grund aus verschieden sind die jetzt folgenden in London ent-

1) Die Partitur dieses Satzes kann handschriftlich von der Verlagshandlung bezogen werden.

2) Kl.-M. a. a. Z. Litolff I.

standenen Arbeiten. Alles ist bei diesen Werken auf möglichste Einfachheit und Durchsichtigkeit zurecht gerichtet. Selten sind mehr als zwei Sätze zu einem Konzert vereinigt, von denen der zweite gewöhnlich mit menuettartiger Ausführung Tribut an die Suite zahlt. Der im Vergleich zu den früheren Werken als kinderleicht zu bezeichnende Klaviersatz geht nie über reale Zweistimmigkeit[1] hinaus; die Baßführung ist allerwegs herzlich steif und begnügt sich im Soloinstrument fast ausschließlich mit albertischen Figuren. Mit der Ausschmückung durch Tiraten und ähnlichem sind stets wohlangemessene Grenzen gewahrt, so daß diese nie in den Mittelpunkt der Komposition rücken, wie wir es z. B. bei Benda oder Wagenseil finden. Der Klaviersatz erweist sich im allgemeinen auch von italienischen Spielmanieren auffallender Weise ziemlich unabhängig; die letzten Ergebnisse dieses Stils, wie Kreuzungen der Hände, große Sprünge fehlen entsprechend der so einfachen Anlage des Ganzen fast ganz. Die Schreibweise Bach's, wie sie uns in diesen Werken aus seiner dritten Schaffensperiode vorliegen, zeigt bereits engste Verwandtschaft mit dem Kompositionsstil Mozart's, zu dessen geistigen Vätern er mit den Wienern und Mannheimern unbedingt zu rechnen ist. Konzerte in moll sind ebenso selten wie Tonarten mit mehr als zwei Vorzeichnungen; wie die Wiener Konzert- und die Mannheimer Sinfonie-Komponisten jener Zeit vermeidet auch der Londoner Bach ängstlich jeden Verstand oder Gemüt beschwerenden Zug. Von einem richtigen Erfassen des Konzertbegriffs kann hier ebenfalls keine Rede sein, da sich Soloinstrument und Tutti nicht einander entgegenstellen, sondern sich stets ablösen und einander Platz machen — ganz im Gegensatz zur norddeutschen Schule, von der später denn auch die Reorganisation des Klavierkonzerts ausgehen sollte.

Die ganze Setzweise Johann Christian Bach's in seiner Londoner Periode ist die ausgesprochen harmonisch-melodische. Dem zarten Klaviersatz, der von allen dramatischen oder stark subjektiv gefärbten Emotionen unberührt ist, entspricht auch die subtile Tuttibesetzung mit einem Streichtrio, das sich außer bei J. C. Bach nur noch bei den Wienern (besonders Wagenseil) findet. Diese orchestrale Zurückhaltung war jedenfalls nicht allein mit Rücksicht auf das neue Hammerklavier, das ja Bach 1768 in England zuerst öffentlich spielte[2], gewählt, sondern war offenbar auch ein Entgegenkommen an die Haus- und Gesellschaftsmusik jener Zeit. All den bisher erwähnten Genügsamkeiten entspricht die thematische Erfindung, der es vielfach an lebensvollem Mark gebricht. Auch inhaltlich macht sich in diesen Konzerten ein nicht immer unterdrückter Hang zur Oberflächlichkeit geltend, von der sich allerdings um so

1) Vgl. S. 15 f. 2) s. S. 36.

reiner die Form abhebt: sämtliche Werke dieser Schaffensperiode Johann Christian Bach's zeichnen sich — nach Abzug der oben erwähnten Verschiebung des Konzertbegriffs — durch eine geradezu mustergiltige, kristallklare Durchsichtigkeit und meisterliche Abgeschlossenheit der sonatenhaften Form aus, wie sie in unserem Zeitabschnitt nur noch von seinem Kollegen Abel erreicht wird.

Von den sechs Konzerten op. 1 [1]) sind mit Ausnahme des vierten und sechsten alle zweisätzig; der Schlußsatz hat, wie schon erwähnt, Tanzcharakter. — Beachtenswert ist im Schlußsatz des sechsten Konzerts die Verwendung der Variationsform, die aber Bach ebenfalls nicht konzertmäßig umgestaltet. Um diesen, nach Schwarz [2]) der Königin von England gewidmeten Konzert einen effektvollen Abschluß zu geben, schrieb nämlich Bach hier über die Königshymne Variationen, die, wenn auch so bedeutend wie die eines Galuppi [3]), doch mit dem, was Vorgänger und Zeitgenossen, beispielsweise Händel [4]), Müthel [5]), Neefe [6]), Agrell [7]), Rameau [8]) und andere in dieser Form geleistet, geschweige denn mit seines Vaters »goldbergschen Variationen«, in keiner Beziehung, weder im Erfindungsreichtum noch in gediegener Ausarbeitung einen Vergleich aushalten können. Johann Christian Bach kommt da über die einfachsten Umbildungen nicht hinaus. Zur Vorgeschichte der Variationsverwendung im Konzert mag der Hinweis auf Vivaldi, Bonporti und Corelli genügen, die sie zuerst selbständig darin behandelten, nachdem diese Form bereits 1617 von Marini in die Solosonate eingeführt worden [9]). Aber auch sonst leistet Bach in der Form der Variation nur Unbedeutendes: vier Variationen in der dritten Klavier-Violin-Sonate von op. 5 [10]) zeigen ebenfalls das Unvermögen ihres Verfassers, sich über die einfachsten Handgriffe zu erheben; desgleichen die Variationen des Schlußsatzes seines ersten Streichquartetts op. 9 [11]).

Die sechs Konzerte op. 7 [12]) sind den eben genannten aus dem Gesichte geschnitten. Schon äußerlich bekundet sich diese Verwandtschaft: zwei Werke davon sind dreisätzig, die übrigen begnügen sich mit einem Um-

1) Dresd. HS. C e 4 m.

2) S. 436.

3) In der 1. Sonate seines op. 2 (M. 4675).

4) Hufschmied-Variationen in der 5. Klavier-Suite.

5) II Ariosi avec XII Variations (M. 4673).

6) 2 Variationswerke als Anhang zu den 6 neuen Klavier-Sonaten. Leipzig. 1774. (M. 1430).

7) In der 6. Sonate von op. 2 (M. 1175).

8) Gavotte et Variations (Kl.-M. a. a. Z. II.).

9) Vgl. Schering, S. 102.

10) M. 559.

11) M. 2312.

12) M. 2311. Dresd. HS. C e VI.

fang von zweien, von denen, wie oben, der letzte menuett- oder rondoartig ausgeführt ist.

Als bedeutendstes Werk wird das Konzert in *D*[1]) zu nennen sein, in welchem sich Bach vornehmlich im ersten Satz weit über den Durchschnitt seiner sonstigen Leistungen im neuen Stil erhebt. Das ganze Konzert überhaupt macht einen wohl ausgereiften Eindruck, den gelegentliche kompositionstechnische Feinheiten, wenn auch nicht in gleich hohem Grade wie in seinem *E*-Konzert, nur erhöhen. Den Schlußsatz bildet ein Rondo, dessen Schema hier, weil wir es bei Abel und anderen gerade so wiederfinden werden, Platz finden möge: (T = Tutti, S = Solo; A Hauptsatz; B Nachsatz; C Zwischensatz; M minore) AT AS BT CS AT AS BT MS AT AS BT BS BT. Die Einführung der Rondoform ins Konzertganze will fast eine künstlerische Tat der Mannheimer scheinen: denn bei ihnen findet sich diese Tonform soweit jetzt bekannt, zuerst im Konzert als Schlußsatz, ja die Schlußsätze der fünf Violinkonzerte von Stamitz[2]) sind alle in Rondoform ausgeführt. Und nachdem doch die neue Richtung in der Musik jener Tage hauptsächlich von ihnen ausging, liegt die Vermutung nahe, daß auch in der Anwendung dieser Form die andern den Spuren der Mannheimer gefolgt sind. Inhaltlich weisen die Konzerte op. 11[3]) (= op. 13 und 14) durchschnittlich eine bedeutende Vertiefung gegenüber den vorigen auf. Schon die Zusammenstellung des Tutti ist reichhaltiger als sonst: neben dem bisher allein verwendeten Streichtrio finden wir noch zwei Flöten oder Oboen, und zwei »Jagdhörner ad libitum« beigezogen. Satzanordnung ist in jeder Beziehung der vorigen gleich, wie sich auch der Aufbau im einzelnen ziemlich mit dem der bereits genannten Werke deckt; einen Fortschritt bekundet beispielsweise im ersten Satz des zweiten Konzerts die größere Freiheit in der harmonischen Bewegung. Als bestes Stück muß wohl das vierte in *B* genannt werden, dessen Schlußsatz allerdings wieder Variationen ausfüllen, die nicht viel besser als die anderen geraten sind[4]).

Wenngleich außer Zweifel steht, daß Johann Christian Bach einer der bedeutendsten Mitbegründer des modernen Stiles ist, dessen Einfluß in der Instrumentalmusik auf die nachfolgende Generation gegenwärtig noch gar nicht bemessen werden kann, so dürfen wir uns doch nicht darüber hinweg täuschen, daß er, wenigstens im Klavierkonzert, bisweilen etwas zu sehr der galanten, allzu oberflächlichen Schreibweise huldigte; seine ebenfalls nur zweisätzigen Klaviersonaten op. 5[5]) sind z. B. musikalisch weit bedeutender.

1) Nr. 3. 2) M. HS. 1259—1267. 3) Dresd. Ce VI.
4) Haydn hat dieses Werk für Klavier allein bearbeitet.
5) M. 3306.

Daß wir in der Zweisätzigkeit der späteren Werke Johann Christian Bach's nicht eine »Mode« oder »Laune« zu sehen haben, sondern eine Nachwirkung der alten Kirchen- und Kammersonatenform, liegt auf der Hand, da, wie bereits bemerkt, Bach auch sonst zweisätzige Klaviersonaten, Streichtrios geschrieben hat, unter denen sich nur ausnahmsweise dreisätzige Werke befinden. In einem der Streichtrios[1]) können wir sogar noch deutlich die ausgebildete Form der Kirchensonate erkennen, wenn Bach folgende Sätze zusammenstellt: adagio, allegretto, andante, presto; weist doch die stereotype Zusammenstellung eines largo mit einem menuet in seinen Trios[2]) ebenfalls auf die Kirchensonate als ihre Heimat hin, — übrigens eine Kombination, die Bach außerdem nur noch in seinen Streichquartteten vornimmt. Das Prinzip dieser Zweisätzigkeit findet sich in jener Zeit auch andern Orts, so in den unten zu besprechenden Klavierkonzerten Abel's, in Streichquartteten Cannabich's[3]).

In Hinsicht auf die Spieltechnik stellt der Mailänder (nicht Londoner) Bach weit größere Anforderungen als sein Berliner Bruder. Schwierige Terzen- und Sextengänge bringt er gelegentlich auch in gebrochenen Fortschreitungen und mäanderartigen Auflösungen. Vor allem bedeutsam ist bei unserem Meister ein hochentwickelter Klangsinn, der nicht nur in der Spieltechnik (in der Verwendung von aufgelösten Dreiklangsfortschreitungen mit Wechselnoten usw.) begegnet, sondern auch in der Melodik seiner Londoner Zeit und der hier gepflegten sangvollen Setzweise auf allen Gebieten seines musikalischen Schaffens.

Vergleichen wir nun die künstlerische Entwicklung Johann Christian Bach's mit der seiner Brüder Karl Philipp Emanuel oder Wilhelm Friedemann, so wird sich uns offenbaren, daß erstere an einschneidenden Änderungen viel reicher war. Schon die äußeren Lebensumstände gaben dazu Anlaß: während Karl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann über die Grenzen ihres Vaterlandes kaum oder überhaupt nicht hinauskamen, führten den Jüngsten der Familie die Schicksale weit fort aus seinem Heimatsland, erst nach Italien, wo er seinen religiösen, dann nach London, wo er seinen künstlerischen Glauben wechselte. Infolge von all dem konnte er bereits zu einer Zeit fremde oder fernerliegende künstlerische Anregungen in sich aufnehmen und verarbeiten, die, wenn jemals, so doch erst viel später im engeren Heimatland Bach's wirksam wurden. Können wir also z. B. in dem Schaffen Wilhelm Friedemann Bach's überhaupt keine künstlerische Wandlung feststellen, in dem des Berliner Bach nur eine unbedeutendere zur Zeit seines kom-

1) M. HS. 4473.

2) M. HS. 1342—1348.

3) Sandberger, Z. G. d. H. Strqu. S. 12.

positorischen Selbständigwerdens, so liegt im Gegensatz zu diesen beiden die Hauptbedeutung Johann Christian's gerade in der gründlichen Umwertung seiner künstlerischen Grundsätze. Denn nicht in den mäßigen Weisen seiner Berliner Zeit, noch in den schon viel höher entwickelten aus seiner italienischen, ist der Grund für seine weitgehende geschichtliche Bedeutung zu suchen, sondern in den aus ganz neuem Geiste geborenen Arbeiten seiner Londoner Periode. Die erste Hälfte seines Konzertschaffens gehört der norddeutschen Schule und ist mit dem Maßstabe der hier geltenden Grundsätze zu messen: der tatsächlich konzertierende Stil seines Berliner Bruders, der norddeutsche Cembalosatz, die Dreisätzigkeit, der Wettstreit mit dem Streichquartett, Nachwirkungen aus dem polyphonen Satz. Die in London entstandenen Arbeiten: zweisätzige vom Streichtrio begleitete Konzerte für das Hammerklavier in ausgesprochen harmonisch-melodischer Setzart. Fragen wir uns, welche Anregungen hierbei am meisten nachzuwirken scheinen, so dürften wohl solche aus der Mannheimer Schule, die ja im Ausland so schnell Anerkennung fand, an erster Stelle zu nennen sein (Melodik, Rondo usw.). Gerade darin ist nun auch die Ursache zu suchen, warum Johann Christian Bach für die nächstfolgende Zeit von bedeutenderer Nachwirkung werden sollte als sein Berliner Bruder; Johann Christian Bach muß auf dem Gebiete des Klavierkonzerts als einer der direkten Vorgänger Mozart's angesehen werden, da das von Karl Philipp Emanuel viel richtiger und klarer erfaßte konzertierende Prinzip erst in dem Schaffen Beethoven's wieder zu Ehren kommen sollte.

Eine ähnliche Wandlung der künstlerischen Persönlichkeit, wie wir sie eben bei Johann Christian Bach kennen gelernt, sollte auch sein Freund und Genosse

Karl Friedrich Abel

* 1725 in Köten, † 20. Juni 1787 in London. Schüler Joh. Seb. Bach's. 1746—1758 Hofmusiker in Dresden, 1759—1782 Kammermusiker in London. Die übrige Zeit brachte er auf Konzertreisen zu. Der letzte Gambenvirtuose.

durchmachen, wenngleich wir hier nicht in der gleich günstigen Lage sind, diese ebenso wie oben zu verfolgen, da uns nur Konzerte aus seiner späteren Zeit vorliegen.

Sein op. 11, das entsprechend der allgemein üblichen bündelweisen Herausgabe zu 3, 6 und 12 Werken ebenfalls gleich 6 Klavierkonzerte[1]) enthält, ist ganz aus dem Holze des Londoner Bach geschnitzt. Wir haben auch hier die übliche Tuttibesetzung mit zwei Violinen und einem Violoncello, die gleiche Zweisätzigkeit der Konzerte, dieselben Schlußsätze in Rondoform, der sogar die mit Wiederholungszeichen versehenen

1) Dresd. HS. Cn LXXV = Ce IV.

Menuettsätze untergeordnet werden. In formaler Beziehung sind die Werke Abel's fast noch durchsichtiger und leichter verständlich als die seines Kollegen, wie auch sein Stil im allgemeinen fast noch enger mit dem Mozart's verwandt zu sein scheint.

Sein äußerst subtiler Klaviersatz entbehrt jeder polyphonen Ausarbeitung, so daß z. B. die Baßführung auf die Dauer sehr ermüdend wirkt. Mit Figurationen spart Abel ebenfalls, wofür er den Solospieler jedoch dadurch zu entschädigen sucht, daß er ihm gegen Ende des ersten Satzes regelmäßig Gelegenheit gibt, eine Kadenz einzuschieben. Mitunter wird auch das Hauptthema bei seinem Soloeinsatz mit Ornamentik behangen, die Abel jedoch so wenig wie J. C. Bach aufdringlich ausstattet; in ihrer Anspruchslosigkeit liegt überhaupt ein besonderer Reiz der Musik Abel's und seiner Stilverwandten, die ja sonst, wie schon bei J. C. Bach erwähnt, auf tieferen Ausdruck und dramatische Akzente ganz verzichten. Das Tutti (Streichtrio) ist wie in den Londoner Werken Bach's so auch hier nicht der gegensätzliche Faktor, aus dem eine treibende Kraft für das Konzert gewonnen wird, sondern es bildet recht eigentlich den Untergrund und die Umrahmung, auf denen sich das Bild des Solos abhebt. Dadurch bekommen die Konzerte Abel's eine mehr sonatenhafte Prägung. Gesteigert wird dieser Eindruck noch ganz besonders dadurch, daß er gleich nach Beendigung des Tuttiritornells ein zweites Thema einführt. Lassen sich in Bach's Werken, speziell in seinen Klavierkonzerten Ansätze dazu finden — Bach läßt es da hauptsächlich an dem jeden Thema trotz seiner ihm notwendig innewohnenden Vieldeutbarkeit eignenden unumgänglichen Rückgrat fehlen — so finden wir bei Abel bereits ausgesprochene zweite Themen eingeführt, die den Hauptthemaeinsätzen auf dem Fuße folgen. Dieses zweite Thema tritt nun stets auf der Dominante ein, so daß auch darin auf die moderne Sonate hingewiesen wird, daß der Hauptthemasatz nach der fünften Stufe moduliert; das Seitenthema kehrt dann im nächsten Soloeinsatz, in der Durchführung und bei der Rückkehr wieder. Ausnahmsweise erscheint das Seitenthema auch erst nach dem zweiten Soloeinsatz auf der Dominante; doch die Regel ist, daß es nach dem ersten Tuttiritornell vom Orchester in der Dominanttonart gebracht wird.

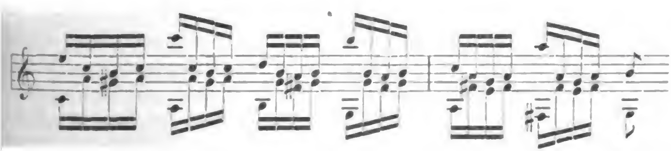
Wir sehen somit Abel mit der Einführung des zweiten Themas der Idee der modernen Sonatenform noch mehr vorarbeiten, als Joh. Christ. Bach in seinen Londoner Konzerten. Daß auf diese beiden Tonsetzer gerade das ja sicher auch Frankreich zu Dank verpflichtete Musikleben am englischen Hofe der damaligen Zeit bestimmenden Einfluß geübt, steht nach all dem außer Zweifel, da sich dieselbe neue Formgebung bei keinem ihrer deutschen Zeitgenossen in gleich offenbarer Weise findet. Am nächsten steht ihrem Stil, wie sich später noch zeigen wird, die ihnen

stammfremde Wiener Schule; andere hier in Betracht kommende Bachschüler, wie Nichelmann und Müthel, fußen ausschließlich auf dem von Karl Philipp Emanuel Bach befruchteten norddeutschen Boden. Die hier zur Entwicklung gelangten Cembalokonzerte muten gegenüber den so ganz anders gearteten Werken für das Hammerklavier der vorhin genannten Meister fast ein wenig archaisierend an, wofür der letzte Grund allerdings, wie sich offenbaren wird, in einer innerlich eigentlich doch noch nicht ganz überwundenen Abhängigkeit von der Orgelmusik zu suchen ist. Der Jüngere von den beiden eben genannten ist

Christof Nichelmann

* 13. August 1717 in Treuenbritzen (Brandenburg), † 20. Juli 1762 in Berlin, Schüler von Joh. Seb. Bach und Quanz. 1744—1756 zweiter Cembalist am Berliner Hofe. Auch ein theoretisches Werk: »Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften« (1755) ist von ihm zu nennen.
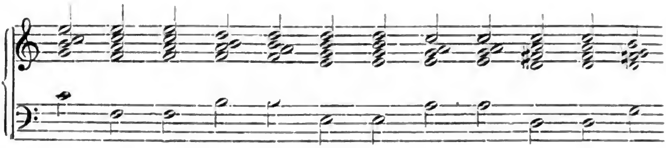
Die mir bekannten Klavierkonzerte Nichelmann's (*e* 4/4, *C* ¢, *C* 4/4, *Es* 4/4, *F* ¢ sämtl. Dresden HS. Ce XVI; das letzte auch B. HS. 16167; *B* 4/4, B HS 16165) sind alle vom Streichquartett begleitet und dreisätzig. Sein Klaviersatz strotzt hier wie in seinen Sonaten[1]) in der Oberstimme von lebhaften Figurationen mit Tiratenwerk, das in seiner Redseligkeit gelegentlich fast an den Stil Czerny's erinnert; insbesondere ist aber auch bei Nichelmann die handgemäße, dem Orgelsatz nicht fremde Schreibweise zu rühmen, wie


[2])
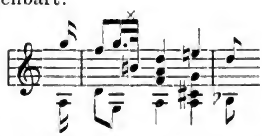
Schnelles Abwechseln der beiden Hände auf einem Ton (s. S. 25) und ähnliches weist seiner Herkunft nach hier auf den alten Bach zurück; Nichelmann's Sonaten sind etwas leichter gesetzt als seine Konzerte, ist ja doch ein ganzes Opus (2) von den ersteren »*massime all' uso delle dame*« komponiert.

Stereotyp kehrt in jedem Konzert, mitunter sogar zweimal in einem Satz ein geradeswegs aus der Orgelmusik Joh. Seb. Bach's und seiner mitteldeutschen Vorgänger (z. B. J. K. F. Fischer und Pachelbel) herkommendes Arpeggio wieder, das hier einmal vertreten sein möge:

1) Le trésor de Pianistes X.
2) Dresd. HS. C e XVI.

 [1]

noch mehr als hierin macht sich der Einfluß der mitteldeutschen Orgelschule und ihrer Stileigentümlichkeit in den langsamen zweiten Sätzen bemerkbar, wo er aus der mit Vorhalten so reich gewürzten Kontrapunktik der Mittelstimmen zu uns spricht. Auch die oft sich bis zu strenger Kanonik steigernde Selbständigkeit der Baßführung, wozu sich nur wenige Seitenstücke aus Werken des Halleschen oder Berliner Bach und Müthel's gesellen, gehört hierher. Ja sogar die Kirchentöne klingen noch in das Schaffen Nichelmann's hinein, wie die dorische Sexte aus folgendem Beispiel offenbart:



Was nun Thematik und Durchführung betrifft, so fällt bei Nichelmann auf, daß er trotz der ständigen Verwendung von zwei Themen in seinen ersten Sätzen sich nirgends bemüht, davon für eine reicher ausgearbeitete Durchführung im Sinne des Konzertbegriffes Nutzen zu ziehen. Nichelmann kennt noch keine motivische Arbeit, wobei allerdings entschuldigend erwähnt werden muß, daß seine Solothematik ihrer ganzen Beschaffenheit nach selten mehr als eine genaue Transposition erlaubte. Lassen doch vielfache Sequenzen und Schusterflecke erkennen, daß es Nichelmann, ganz ein Kind seiner Zeit, mehr auf die Lust am Komponieren als auf den befreienden Ausdruck inneren Erlebens in seinen Werken ankam, so daß seine Musik manchmal der Gefahr der Verwässerung nicht ganz entgeht.

Es ist oben bereits in einigen Punkten auf die zum Teil enge Beziehung Nichelmann's zu Johann Sebastian Bach und der mitteldeutschen Organistenschule überhaupt hingewiesen worden. Es stellt nun aber dem Streben Nichelmann's nach Vervollkommnung seines Könnens und nach Aufnahme von anderen Stilarten ein ehrendes Zeugnis aus, daß er sich trotzdem für Anregungen aus der französischen Klavierschule — mögen diese nun auf direktem Wege, oder über den Berliner Bach zu ihm gelangt sein — empfänglich zeigt. Solche Niederschläge aus Werken Rameau's und anderen französischen Klavierkomponisten verrät z. B.

1) Aus Dresd. HS. P. C e XVI.

eine Sammlung von vier programmatische Zwecke verfolgende Klavierstücken[1]), die dem modernen Stile doch wesentlich näher kommen als seine Konzerte, wenngleich der alte, wie polyphone Mittelstimmen und orgelmäßige Baßführungen beweisen, auch hier noch nicht überwunden ist.

Können nun die Klavierkonzerte Nichelmann's nicht ebenbürtig neben denen seines Kollegen Bach bestehen, so fällt ein Vergleich damit doch nicht zu sehr zu ihren Ungunsten aus. Nichelmann verwendet im Gegensatz zu Bach ein eigenes Solo- und Tuttithema, ohne aber, wie schon erwähnt, daraus alle Vorteile einer thematischen Scheidung für die konzertmäßige Ausgestaltung des Ganzen zu ziehen. Dafür entschädigt bei Nichelmann reichlich die Ausnützung jener thematisch konzertierenden Zwischenrufe in die Passagen des Soloinstrumentes, die durch ihre musikalische Dramatik den Hörer in steter Spannung erhalten. Auf charakteristische Prägung seiner Solothemen ist es unserem Komponist, wie schon gesagt, offenbar nicht viel angekommen, da diese meist nur figurativ gehalten sind, und infolgedessen einer erfolgreichen motivischen Zerlegung wenig in die Hände arbeiten. Das Schema der ersten Sätze Nichelmann's ist das von K. Ph. E. Bach her uns geläufige: nur mit dem Unterschied, daß Nichelmann sein Schwergewicht auf die Tuttis und ihre vorwärts treibenden kurzen Zwischenwürfe legte. Das Soloinstrument entbehrt dabei natürlich einer wenn auch weniger bedeutenden thematischen Unterlage nicht ganz, da sich in seinen Grundzügen der erste Soloeinsatz auf der Dominante, oder bei der Rückkehr, oder schließlich auch auf beiden Tonstufen wiederholt. — Hat Nichelmann in einem Klavierkonzert ein Tutti- und ein Solothema, so treten diese beiden Themen vielfach in engster Verknüpfung miteinander auf.

Bei dem Konzert in $C^4/_4$ macht der Komponist eine kleine Abweichung von seiner allgemeinen Regel, indem er den beiden mittleren Themeneinsätzen einen neuen Sologedanken auf der Dominante vorausschickt. Solche allerdings nicht tief einschneidende Freiheiten liebt Nichelmann von Zeit zu Zeit; vielfach gibt er nach der Rückkehr dem Cembalo noch ein frei figurendes Solo, um dem Spieler damit einen dankbaren Abschluß zu sichern.

Ist Nichelmann's Sinn für Kunstmusik bereits an den selbständigen kontrapunktischen Mittelstimmen und der Baßführung nachgewiesen worden, so darf auch seine Begabung für eine sehr wirksame Dynamik nicht ungenannt bleiben. Sie äußert sich in plötzlichem piano nach forte, in vielen echoartigen Wirkungen, wenn eine kürzere Periode erst forte, dann in ihrer Lage um eine Oktave verändert piano gebracht werden soll, akustische Wirkungen, mit denen Nichelmann allerdings nur ein sehr oft verwendetes Kompositionsprinzip seiner Zeit seinen Konzerten dienst-

1) Kl.-M.. a. a. Z. Litolff I. 2) Dresd. HS. Ce. XVI.

bar macht. Ein anderes Mal erhöhen jene kurzen thematischen Forteeinsätze des Tutti die konzertierende Wirkung seiner Kompositionen um ein Bedeutendes.

Hat der Schlußsatz ausnahmsweise einmal Tanzcharakter[1], so beläßt es Nichelmann da bei der Verarbeitung eines Hauptgedankens. — Nach dem Muster K. Ph. E. Bach's finden wir auch hier gelegentlich eine Teilung des Themas, so daß das Klavier an Stelle seines wenig kernigen eigenen Themas dann den zweiten Teile des Tuttigedankens aufgreift, um mit dem Ganzen in fühlbarem Zusammenhang zu bleiben.

Im zweiten Satz des *e*-Konzerts[2]) ist die melodische Führung fast ganz dem Tutti übertragen und die Tätigkeit des Soloinstrumentes auf die Anbringung von Zierrat darüber beschränkt. — Im Schlußsatz dieses Werkes lassen sich Versuche zu einer »Durchführung« auf der Dominante aufweisen, wenn hier ein Motiv aus dem Solothema in kanonischer Form verarbeitet wird; leider weiß Nichelmann solche Ansätze noch nicht zu längeren Perioden zu entwickeln.

Bei anderen Konzerten ist noch die nachdrückliche Betonung des figurativ-konzertierenden Elementes zu nennen; jedoch ist ihnen bei dem Mangel an scharf geschnittenen Themen und neuen Motiven wenig Interesse abzugewinnen. Mitunter hinterlassen solche Konzerte den Eindruck, als ob in ihnen das Prinzip jener im ersten Abschnitt besprochenen, unbegleiteten Klavierkonzerte nord- und mitteldeutscher Meister, das sich ja auch in anderen Kunstformen, z. B. sogar in der Fuge[3], gelegentlich Geltung zu verschaffen wußte, noch einmal aufflackerte. Wie dort so hier plastisch heraustretende, scharf begrenzte Tuttiakkorde oder -Phrasen, welche das Cembalo mit seinem lebhaften, in nichts zerstiebenden Passagenwerk umflutet — eine kompositorische Eigentümlichkeit, welches, wie oben bereits nachgewiesen, in der Möglichkeit eines Manualwechsels und einer unterschiedlichen Registrierung der damaligen Klaviere und Orgeln, also in der Freude an dynamischen Wechselwirkungen seinen Grund hat. Es ist bezeichnend, daß wir ein ähnliches Streben noch einmal bei einem der Orgelkunst ebenfalls nicht ganz fernstehenden Meister, bei Adolf Karl Kunzen, begegnen werden.

Darf uns bei Nichelmann, dem in der fortschrittlichen Umgebung eines Karl Philipp Emanuel Bach groß gewordenen Berliner Cembalisten ein solches Zurückgehen und Ergreifen bereits aufgebrauchter, in anderen Kunstformen aufgegangener Satztechniken aus der älteren Orgelmusik immerhin etwas wunder nehmen, so können wir ähnliche Nachwirkungen aus der großen Orgelzeit, bei einem anderen Schulgenossen, bei

---

1) So im C-Konzert (₵), Dresd. HS. P. Ce XVI.

2) Dresd. HS. Ce XVI.

3) Vgl. S. 7.

Johann Gottfried Müthel,

* 1720 in Mölln (Lauenburg), † 1790 in Riga. Zunächst Schüler von J. P. Kunzen (vgl. S. 7), 1738 Hofmusiker in Schwerin, 1750 Schüler von Joh. Seb. Bach. Kommt 1753 nach Riga, wo er nach 2 Jahren Organist an der Hauptkirche wurde. Er befreundete sich nach des Großmeisters Tode besonders mit dem zweiten Sohne Karl Philipp Emanuel, dessen Werken er zeitlebens ein reges Interesse bewahrte (s. unten).

der ja die Hauptzeit seines Lebens Organist war, viel selbstverständlicher finden.

Müthel schrieb seine Klavierkonzerte, wie auch alle seine anderen mir bekannten Kompositionen laut Angaben auf den Handschriften und Drucken erst in Riga. Seine Klavierkonzerte (*G* 4/4, *D*₵, *B*₵, *B*₵, *C*₵, *d*₵) werden sämtlich handschriftlich in Berlin aufbewahrt.

Mit wenigen Ausnahmen haben wir auch hier bereits den ausgebildeten modern-homophonen Stil, der nicht nur von einer Verwendung strenger Formen fast ganz absieht, sondern mitunter sogar opernhafte Gebilde in Form des Rezitativs in die Instrumentalmusik, wohl nach dem Vorbild K. Ph. E. Bach's einführt.

An Johann Sebastian Bach, ganz besonders an dem zweiten Sohne dieses Meisters erweist sich Müthel noch oft tributpflichtig, besonders in der konzertmäßigen Ausarbeitung im einzelnen.

Die Konzerte Müthel's sind mit einer einzigen Ausnahme alle dreisätzig; der erste Satz steht gewöhnlich in mäßigem, der letzte in lebhaftem Zeitmaße, ganz nach der Vorschrift Quanz'ens[1]. Die Gestaltung der einzelnen Sätze im Sinne des Konzertbegriffes hält sich mit der K. Ph. E. Bach'schen auf der gleichen Höhe: die eigentliche Durchführung ist noch nicht vollständig ausgebildet, wenngleich sich talentvolle Ansätze dazu, vorzüglich im Tutti, aufzeigen lassen.

Überhaupt ist ein Kennzeichen der Werke Müthel's die Gediegenheit der technischen Arbeit, die sich in fugato- oder kanonartigen Einsätzen, harmonisch gewürzten, niemals ermüdenden Sequenzen, thematischer Baßführung u. a. bekundet.

Da unser Meister von einer streng geschiedenen Thematik nicht so oft wie Nichelmann Gebrauch macht, bringt er, um seinerseits ein übriges zu tun, in den Ecksätzen auf der Dominante gerne ein Gegentema; mitunter begnügt er sich auch mit der Transposition des ersten Solos, das jedoch dann vom Cembalo nie mehr in ganzer Ausdehnung vorgeführt wird, sondern bald einer virtuosen Spielfreudigkeit Platz macht.

Der Klaviersatz unseres Meisters ist reichlich mit Tiratenwerk ausgestattet, das aber an keiner Stelle wie das bei Nichelmann und anderen gelegentlich geschieht, zu sehr überhandnimmt. In allen

1) S. 297 ff.

Werken Müthels ist die Baßstimme vielfach durch Oktaven verstärkt, sowohl in Konzerten als Sonaten und anderen (z. B. der Begleitstimme seiner Oden). In Kreuzungen, schnellem Ablösen der Hände auf einem Ton offenbart sich ein gemeinsamer Zug Müthels mit der gleichzeitigen Klaviermusik, wie in Echowirkungen mit der zeitgenössischen und früheren Orchesterkomposition. Daß er als Organist nicht einen gleich flüssigen Klaviersatz schreibt, wie die Cembalisten Bach oder Nichelmann, darf man ihm nicht zu sehr anstreichen. Gelegentliche Einfügung und Ausschreibung von vollgriffigen Akkorden bekunden der Art ihrer Beschaffenheit und Verwendung nach direkt ihr Herkommen aus der Orgelmusik. Besonders verdient noch das Streben Müthel's hervorgehoben zu werden, auch von den tieferen Lagen des Klaviers Gebrauch zu machen. Geradezu als Meister der Kleinkunst erweist sich Müthel in der Einfügung chromatischer Mittelstimmen und ähnlicher Feinheiten. Schließt unser Komponist — um ein Beispiel anzuführen — im Tutti mit einem Quartsextakkord, so erzielt er bei der Wiederholung desselben im Soloinstrument dadurch eine feine Abtönung, daß er hier die Sexte erniedrigt und so mit der Unterdominante im Moll moduliert. Der gleiche harmonische Reiz wird uns noch bei den Wienern, besonders bei Wagenseil, begegnen.
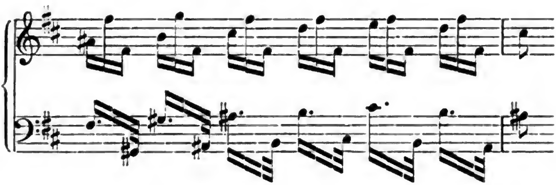
Öfter als seine Zeitgenossen macht Müthel dem Solisten das Zugeständnis einer im italienischen Stile, also im Gegensatz zu den späteren K. Ph. E. Bachs, nur virtuos behandelten Kadenz, ja, er gibt ihm mitunter sogar schon die von Mozart beliebte Möglichkeit, in einem Satz dreimal damit hervorzutreten. Überhaupt verlangen seine Konzerte wie Sonaten[1]) und Variationen[1]) in jeder Hinsicht höchst auch fertige Spieler.

Der Hauptsatz des ersten Konzerts hat ein Grundthema, dessen Durchführung sich sehr anregend gestaltet; wir können hier, wie schon oben kurz erwähnt, sogar in der Verwendung thematischer Partikelchen im Tutti hübsche Anläufe zu einer Durchführung sehen. Es finden sich hier drei Solokadenzen, die zwischen eine Tuttimodulation im ersten Teil auf die Dominante und zwischen Rückkehr und Schluß verteilt sind. Müthel überarbeitete die Partitur später, setzte Zeitmaßbezeichnungen hinzu, fügte dem Streichorchester an verschiedenen Stellen weitere, das Gewebe bereichernde Stimmen ein, und führte insbesondere auch den Klaviersatz klangvoller aus. Auch die uns bereits von K. Ph. E. Bach her bekannte Teilung des Tuttiritornells in ein Solo- und Tuttithema verwendet Müthel gegen Ende des zweiten Satzes, um damit eine Steigerung des konzertierenden Charakters des Ganzen zu erzielen.

---

1) M. mus. pr. 4673.

Aus dem nächsten Satz möge ein Beispiel dartun, wie unser Meister im einzelnen bestrebt war, überall wo es tunlich, harmonische Feinheiten einzustreuen (die Mittelstimme rechts und die Vorausnahmen im Baß!):



Im allgemeinen macht sich in der harmonischen Entwicklung des Satzes eine Neigung zur Paralleltonart geltend, obwohl sonst bei der »großen« Tonart eine Vorliebe für die Dominante und ihr Tonsystem allgemein beliebt ist. Auch in der oftmaligen Ablösung der Tutti- und Soloeinsätze herrscht hier ein ungewöhnliches, abwechslungsreiches Leben.

Ein ganz merkwürdiges Stück ist aber der Mittelsatz (*d*) dieses Konzerts. Er ist nämlich mit dem ersten Satze des *c*-Konzerts von W. F. Bach einer der seltenen Fälle, wo sich der Versuch, die Form der strengen Fuge mit der des Konzerts zu verweben, in der Klavierliteratur findet. Wie gewöhnlich in den zweiten Sätzen haben wir auch hier drei ausgeprägte Tuttigruppen (Einleitungsritornell, Molldominante und Abschluß), zwischen welchen sich die fugenartig entwickelten Cembaloperioden ausbreiten. Die Tutti und Soli erhalten durch eine streng geschiedene Thematik eine besondere Plastik. Nach dem ersten Tuttiritornell erfolgt der Klaviereinsatz, der aus einem Basse und einem Kontrapunkt zu einer jener chromatisch abwärts steigenden Quarten in der ersten Violine



deren Herkunft wir bei Platti (S. 68) weiter verfolgen werden, besteht. Eine weitere Füllstimme erhält diese Periode noch in einem Kontrapunkt der Bratsche. An diesen ersten Themasatz schließt sich sofort eine Beantwortung mit dem chromatischen Thema im Baß, dem Bratschenkontrapunkt in der zweiten und den Grundlinien des anderen in der ersten Violine. Das bislang ziemlich in den Hintergrund getretene figurative Element weiß sich in dem nun folgenden Einsatz wieder auffallender zur Geltung zu bringen, ohne sich jedoch in einem folgenden im Zeitwert um die Hälfte verkürzten chromatischen Einsatz (in) in der ersten Violine länger behaupten zu können. Ein daran sich anglie-
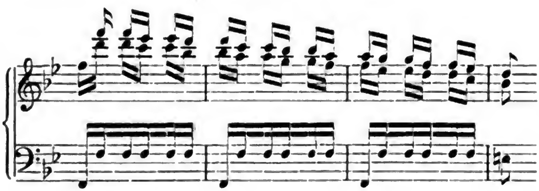
derndes Solo leitet zum Tuttiritornell auf die Molldominante, verringert aber dazu das chromatische Intervall nochmals um die Hälfte seines neuen Zeitwertes (also 𝅘𝅥𝅯). Auf die ursprüngliche Gestalt dieses Themas greift das Klavier jedoch beim nächsten Solo zurück, das sich im übrigen aber mehr dem im zweiten Teil sich ausbreitenden spieltechnischen Figurenwerk nähert. Hier nun verarbeitet Müthel sein chromatisches Thema in zwei- und dreifacher Verkürzung; diese letzte Gestalt gibt die Grundlage für einen sich daran anschließenden Fugatonachsatz ab. Das Dacapo des ersten Tuttiritornells führt dann den eindrucksreichen Satz wirkungsvoll zu Ende.

Durch Aufnahme der uns schon einmal begegneten opernhaften Gebilde tritt das nächste zweisätzige Konzert in *B* aus dem Rahmen der landläufigen Konzertkomposition. Der Eintritt dieser rezitativartigen Gebilde ist gewissermaßen schon in den Tuttinachspielen der beiden ersten Soloeinsätze vorbereitet, da erstere durch ihre Gedrungenheit die geradezu dramatischen Akzente, durch die sie allenthalben belebt sind, lebhaft steigern. Daß es Müthel hier tatsächlich auf opernhafte Wirkungen ankam, beweist das nachfolgende, schwermütige Adagiorezitativ, dessen Anlage so wenig wie bei den parallelen Werken des Berliner Bach sein Herkommen aus der Oper verleugnen kann. Die Herbheit dieser Phrase sucht ein Nachspiel, vom Tutti con sordini ausgeführt, mit Erfolg etwas zu lindern. Im folgenden greift dann Müthel einen schon vorher verwendeten Basso ostinato, auf den unten noch zurückzukommen sein wird, wieder auf und führt in weitem Bogen zur Dominante des Satzes zurück, wo sich nun das Adagiorezitativ, wenn auch nicht Ton für Ton, so doch in seinen Hauptlinien wiederholt, allerdings in größerer Anlage und reicherer Modulation. Dieser opernhafte Mittelteil vertritt nun in diesem Konzert den langsamen Satz. Müthel hat das Stück noch weiter komponiert und in thematischer Arbeit noch einen Abschlußdurch das Dacapo des Anfangsritornells herbeigeführt; diesen Teil läßt er jedoch nicht mehr gelten und will hier (auf der Unterdominante) den Satz beschlossen wissen. Man erinnere sich hier an das bei K. Ph. E. Bach über die Verbindung der einzelnen Sätze angeführte Zitat! — Im Schlußsatz unseres Konzerts sind die überall möglichst konzertierend angeführten sehr reichlichen Figurationen erwähnenswert, da sie durch ihre imitierende, oft taktweise Ablösung ein ungemein belebendes Wechselspiel zwischen Tutti und Solo schaffen, dessen Reiz durch einen lockeren thematischen Zusammenhang mit dem Ganzen noch gewinnt.
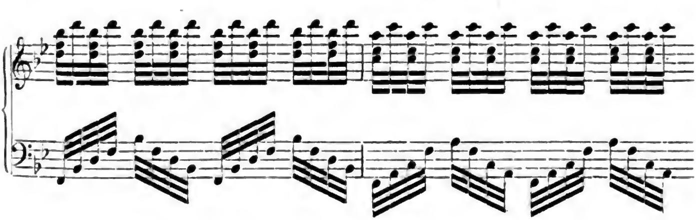
Um auf den oben genannten Basso ostinato zurückzukommen, sei hier diese bisher übergangene Eigenart des Müthel'schen Kompostitionsstiles erwähnt. Müthel verwendet nämlich mitunter ein diatonisch oder chromatisch fortschreitendes Tonleitermotiv als Basso ostinato, worüber

er dann bei jeder Wiederholung desselben neue Melismen hinzu kontrapunktiert — ein Zug, der uns auch schon bei K. Ph. E. Bach und zwar im G-Konzert von 1737, in dem bedeutsamen vierten Hamburger Konzert, auch im zweiten Satz des *d*-Konzerts von Joh. Seb. Bach, begegnet ist. Diese an die alte Passacaglia gemahnende Kompositionsform ist natürlich dem ursprünglich der Orgel eignenden Formenschatz entlehnt.
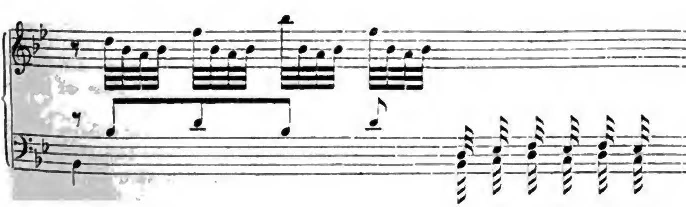
Als spieltechnische Neuerungen mögen aus dem vorigen Konzert folgende Gebilde genannt sein:
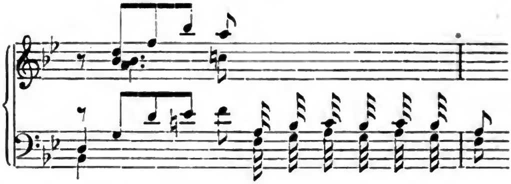


aus dem nächsten diese Arpeggioformen:



Es lassen sich solche Stellen, wo Müthel den ganzen Umfang des Instrumentes auszunutzen bestrebt ist, aus dem Schlußsatz gerade dieses Konzerts beliebig vermehren. Auch folgende, eines humoristischen Anstriches nicht entbehrende Stelle, deren Freude am Lagen- und Farbenwechsel auf die Zeit der mehrmanualigen und registrierfähigen Cembali zurückweist, soll nicht fehlen
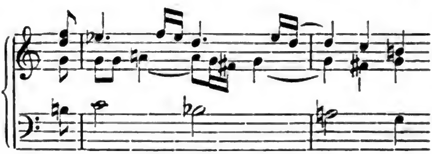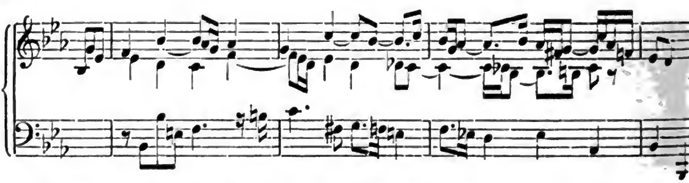




1)

usw.

Die Klaviertechnik des nächsten Opus ist fast beinahe der Satzweise des Mailänder (nicht Londoner) Bach verwandt, da sich hier die für jenen so bezeichnenden Wechselnotenumspielungen in reichem Maße finden; außerdem findet der Solist hier noch in einem reichlichen Terzenspiel dankbare Aufgaben. Im übrigen ist dieses Konzert wegen seiner harmonisch-modulatorischen Gewandtheit und imitatorisch-kontrapunktischen Feinheiten den Perlen der Literatur beizuzählen; zwei Proben hiervon:
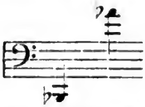


und



In zwei nicht autographen Handschriften[2]) findet sich einmal gegen Ende des Schlußsatzes eine in der anderen Handschrift fehlende wörtliche Anweisung für das Crescendo, was als Seltenheit dieser dynamischen Aufzeichnung aus jener Zeit genannt sei. Tatsächlich vorhanden und gewünscht wird es ja gerade bei Müthel vielfach, was sich aus seinen Werken, besonders Klaviersonaten, auf Schritt und Tritt beweisen läßt, wenn sich z. B. in kurzer Pause piano, poco forte und forte folgen[3]).

1) Im zweiten Takt ist absichtlich die abgekürzte Schreibweise der Mittelstimme des Originals beibehalten, um neuerdings zu zeigen, wie skizzenhaft die Niederschrift älterer Meister beschaffen ist. 2) Berl. HS. St.

3) Aber auch sonst begegnen uns in Werken zeitgenössischer und früherer Meister auf Schritt und Tritt Stellen, die beweisen, daß sie die dynamische Linienführung des cresc. und decresc. viel angewendet wissen wollen. Vgl. dazu auch die Festschrift zum 2. deutschen Bachfest, S. 40.

Die Tuttibesetzung ist eingangs mit Absicht übergangen, weil seine im üblichen Rahmen sich bewegende Ausführung und Besetzung nur bei Gelegenheit des sechsten Werkes ausdrückliche Erwähnung erheischt. Es sind nämlich im zweiten Satz dieses Konzerts zwei Fagotte (oder Celli) beigezogen, die durch ihre selbständige Behandlung die Aufmerksamkeit besonders auf sich lenken. Daß Müthel die Wahl von Holzbläsern gerade auf Fagotte lenkte, kann uns nicht allzusehr überraschen, wenn wir erfahren, daß wir von diesem Meister ein concerto grosso [1]) (in der üblichen Dreisätzigkeit) für Streichorchester und zwei Fagotte besitzen, darinnen sich diese Instrumente in ihrem vollständigen Umfange bereits von  gebraucht finden; das ist um so bedeutungsvoller, als wir ja wissen [2]), daß im allgemeinen die Ausnutzung der Leistungsfähigkeit der einzelnen Orchesterinstrumente in jener Zeit eine recht bescheidene ist.

Ist es uns bei Nichelmann schon gelungen, neben französischen Anregungen auch Nachwirkungen aus der älteren deutschen Musik feststellen zu können, so sind wir bei Müthel erst recht in der Lage, solche Einflüsse ausdrücklich aus der Orgelkunst herleiten zu können. Bestimmte chromatische Wendungen, fugierte Satzteile, kontrapunktische Mittelstimmen und ähnliches verraten ohne weiteres ihr Herkommen aus der Orgelmusik vergangener Tage. Darin und in der Abneigung gegen die zeitgenössische, etwas flache Klaviermusik reicht er Wilhelm Friedemann Bach die Hand, während Karl Philipp Emanuel und Johann Christian durch ihren fortschrittlichen Geist »Schulen« begründen können. Als Vertreter der vom ersteren begründeten norddeutschen kann Nichelmann und Müthel gelten, als Vertreter der vom zweiten begründeten (süddeutsch-) englischen Abel.

1) Berl. HS. P.
2) Vgl. S. 13f.

2. Kapitel.

Die Zeitgenossen der Bachschüler in Nord- und Mitteldeutschland.

Im vorigen Kapitel ist die Entwicklung des Klavierkonzerts zu zeigen versucht worden, wie sie sich innerhalb der Bach'schen Schule abspielte. Daß natürlich außerhalb dieses Kreises das Konzertschaffen keineswegs ruhte, kann als selbstverständlich gelten; weniger jedoch, daß fast all diesem Schaffen eine ähnliche weittragende und einschneidende Bedeutung, wie dem eines Berliner oder Londoner Bach, versagt geblieben ist. Gleichwohl ist es von großem Interesse, sich mit einzelnen dieser Leistungen bekannt zu machen, und wäre es nur darum, einen Untergrund für die richtige Wertschätzung der Bach'schen Schule zu gewinnen. Dazu sind im folgenden Meister gewählt worden, die auf andern Gebieten der Musik große Bedeutung erlangt haben und darum verdienen, daß man auch ihrem Schaffen im Klavierkonzert einige Aufmerksamkeit schenkt. Unter den Norddeutschen stehen da die Kapellmeister Graun und Benda voran, aus dem höheren Norden interessiert vorzüglich Kunzen, der Sohn des Eingangsgenannten Johann Paul. Aus dem mittleren Deutschland sind mit Platti, Agrell und Wolf Männer von Namen und Bedeutung gewählt worden. An Wolf anschließend ist der ihm stilverwandte Neefe behandelt, mit dem hinwiederum der Franzose Edelmann durch enge künstlerische Bande verknüpft ist.

Beginnen wir also mit den beiden norddeutschen Kapellmeistern. Zunächst

Karl Heinrich Graun

* 7. Mai 1701 in Wahrenbrück, † 8. August 1759 in Berlin, Schüler von Chr. Pezold[1]. Erst Opernsänger in Braunschweig, dann ebenda Vizekapellmeister. Seit 1740 Kapellmeister Friedrich's II. in Berlin[2].

Zu den folgenden Zeilen dienten die Konzerte aus *F* 4/4, M. HS. 1615; *C* 4/4, *B* 4/4, *B* 2/4, *C* 2/4, *D* 4/4, *G* 2/4, *F* 4/4, sämtlich B. HS. 8270 I—IV, 8271 I—IV, 8272 I—IV (zum Teil Duplikate), *C* 2/4, B. HS. 505 zur Vorlage. Sind unstreitig manche seiner Konzerte infolge etwas oberflächlicher

1) Gerber I, 534.

2) Vgl. Mennicke, Zur Biographie der Brüder Graun (N. Z. f. M. 1904, Nr. 8).
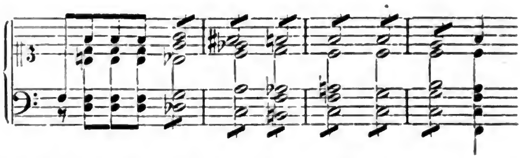
Ausführung schwach geraten, so ist dem Schaffen Graun's doch ein großer künstlerischer Ernst, mit dem er seine Werke in Angriff nahm, allerorts nachzurühmen. Dazu kommt noch, daß er durch sein Studium der mitteldeutschen Meister tiefer im Boden der vergangenen deutschen Entwicklung wurzelt als der Durchschnitt seiner Zeitgenossen — alles Gesichtspunkte, die auf seine Werke mehr Aufmerksamkeit zu lenken vermögen als dies beispielsweise bei Benda oder andern der Fall ist. Graun steht mit seinem Konzertschaffen im Gegensatz zu Wilhelm Friedemann Bach, Nichelmann, Müthel usw., zunächst nicht so sehr auf dem Boden der norddeutschen Orgelmusik, als auf dem der altdeutschen Cembalokunst. Nicht nur die fast ständige Verwendung des Tuttiritornells als Solothema, sondern besonders auch sein Vorrat an Spielfiguren und die Beschaffenheit seines ganzen Klaviersatzes belegen diese Behauptung. Den von K. Ph. E. Bach ausgebildeten Norddeutschen Konzertstil hat Graun in seiner Grundidee richtig erfaßt, wenn man seinen mitunter doch oft recht hausbackenen Werken auch nicht den bei Bach so angenehmen sprühenden Stil — und sei er auch nur ein »brillantes Feuilleton« — nachrühmen kann. Seine Konzerte bewegen sich möglichst zeremoniell in der überkommenen K. Ph. E. Bachschen Form, die er sich allerdings mit ungewöhnlich feinem Verständnis zu eigen gemacht hat.

Das Tutti besetzt Graun in der für die norddeutsche Schule ebenfalls herkömmlichen Weise mit einem Streichquartett. Gleich Benda und Andern weiß er seinen größtenteils einthematischen Ecksätzen dadurch zu einer abwechslungsreicheren Melodik zu verhelfen, daß er im Soloinstrument auf der Dominante einen allerdings recht figurativ geratenen Gegensatz einführt — eine Gewohnheit, der er merkwürdigerweise auch in seinen Mittelsätzen folgt. Auf die Dauer ermüdend wirkt in seiner Kompositionsweise die oftmalige Anwendung der »Schusterfleckweise«.

Das Figurenwerk im Soloinstrument ist immer gut dem Klavier angepaßt, vermag aber mit seinen vielen Alberti'schen Figuren nicht immer der Gefahr der Eintönigkeit zu steuern. Das ist auch ein Grund, warum Graun's Klavierkonzerte in allem und jedem nicht neben den Besten seiner Zeit bestehen können. Als eine der wenigen Eigentümlichkeiten der Graun'schen Konzerte tritt uns die schon bei Johann Sebastian und Karl Philipp Emanuel Bach begegnete Gestaltung des Mittelsatzes in Sizilianoform im *G*-Konzert[1]) entgegen. — Noch mehr an diese und die weiter zurückliegende Zeit eines Johann Kaspar Ferdinand Fischer[2])

1) B. HS. 8271 III.
2) Vgl. Seiffert, S. 228 f.

gemahnt folgende vollgriffige, fast orgelmäßig kraftvolle Stelle gegen Ende des ersten Satzes des *F*-Konzerts[1]):



— eine Cembalotechnik, deren Bekanntschaft wohl sein Lehrer Pezold unserem Berliner Kapellmeister vermittelt hat.

Aus dem Schlußsatz des gleichen Konzerts verdient hervorgehoben zu werden, daß Graun beim Dominantthemaeinsatz des Orchesters sich der Transposition des Tuttiritornells enthält, und dafür mit Partikelchen aus diesem Thema in motivischer Verarbeitung weiterfährt; überhaupt erfreut bei Graun allerorts ein unverkennbares Streben nach motivischer Entwicklung, was seinen Werken zweifellos einige Bedeutung für die Entwicklung der modernen Sonaten- und Sinfonieform sichert.

Wegen seines konzertierenden Stiles beachtenswert ist ein Werk in *G*[2]), in dessen erstem Satz sogar eine strenge Scheidung zwischen Solo- und Tuttithematik durchgeführt ist, derart, daß das Cembalo nie den Tuttigedanken, das Orchester nie den Sologedanken verarbeitet. Aber nicht nur in diesem eigentlich doch mehr äußerlichen Punkte bemüht sich Graun um eine konzertierende Schreibweise, auch in der Durchführung legt er es vielfach darauf an, die in die Thematik gelegte Gegensätzlichkeit der beiden Tongruppen in einer dem Konzertbegriff entgegenkommenden Weise auszunützen, wenn ihm dies auch im Sinne eines K. Ph. Bach nicht ganz gelingt. Nicht zum mindesten verschuldet dies Graun durch den Mangel an der ja gerade hier so nötigen abwechslungsreichen Durchführung, indem er sich mit einer Transposition eines einmal gut ausgeführten Teiles, wenigstens in seinen Grundzügen begnügt. Im zweiten Satz hat Graun ebenfalls durch doppelte Thematik dem Stücke wenigstens äußerlich mehr Abwechslung als sonst durchschnittlich gebracht. — Von anderen Klavierkompositionen dieses Mannes war nur eine Gigue in *b*[3]) zugänglich, die in jeder Hinsicht den Forderungen seiner Zeit Genüge leistet und auch heute noch lebhaft zu interessieren vermag.

Karl Philipp Emanuel Bach und Nichelmann waren bekanntlich Cembalisten am Berliner Hofe, Graun war hier Kapellmeister,

1) M. HS. 1615.
2) Berl. HS. 8271 IV.
3) Kl.-M. a. a. Z. I.

Georg Benda

*** 30. Juni 1722 in Altbenatky (Böhmen), † 6. Novbr. 1795 in Köstritz. 1742—1748 Kammermusiker in Berlin; dann in Gotha, wird 1750 Hofkapellmeister ebenda. Verläßt diese Stellung 1778 und nimmt keinen festen Wohnsitz mehr auf längere Zeit. Berühmt als Schöpfer des deutschen Melodrams (1775).**

ebenda Kammermusiker. — Diesem örtlichen Zusammentreffen — sollte man meinen — würde in vielleicht hohem Grade eine geistige Verwandtschaft zwischen diesen vier Künstlern entsprechen; diese ist jedoch nicht in dem Grade intim, wie man billig erwarten möchte. Gemeinsam ist nur der ja allen norddeutschen Komponisten eignende Mangel an melodischem Schmelz, welch letzterer von jeher den Süden vor dem Norden auszeichnete. Konnten wir nun im allgemeinen auf der einen Seite eine nicht zu übersehende Annäherung Nichelmann's und Grauns an Karl Philipp Emanuel Bach wahrnehmen, so erstreckt sich diese nicht in gleicher Weise auf Benda, der wohl zu tief in der italienischen Stilrichtung und in der Opernmusik stak, um auch noch für weitergehendere, andersgeartete aus der deutschen Kammermusik in gleicher Weise empfänglich zu sein. In jener Zeit war eben für die Komponisten die italienische Oper eine ähnliche Klippe, wie es für die heutige deutsche Produktion das Musikdrama und die sinfonische Dichtung ist.

In der Besetzung des Tutti durch ein Streichquartett erweist sich auch Benda als ein Kind der norddeutschen Schule. — Wohl sein bestes Werk (es lagen Konzerte aus *D* 3/4, *G* 4/4, *h* 4/4, *F* 4/4, *G* 4/4, *F* 2/4, *g* 4/4, *f* ₵, sämtl. Dresd. Ce VII, Ce VII^a^, größtenteils auch B. HS. 1363 I—VII und 1364, vor) ist ein Konzert in *f*[1] (noch mit der an das 17. Jahrhundert erinnernden Vorzeichnung mit 3♭[2]), von dem besonders die harmonisch ziemlich kühne und in der Instrumentalbehandlung nicht ungeschickte Tuttieinleitung des ersten Satzes hervorgehoben zu werden verdient. In ähnlicher Weise beginnt auch der zweite Satz mit einem harmonisch verhältnismäßig farbenreichen Tutti und ist im übrigen ganz im Geiste K. Ph. E. Bach'schen Mittelsätze geschrieben. Die Ausführung im einzelnen bewegt sich jedoch ganz in der landläufigen Art, so daß es nicht notwendig ist, über sie weitere Worte zu verlieren.

Wenn auch nicht in dem Grade wie einige Konzerte Graun's lassen doch mitunter die Benda'schen Werke den Stempel einer bedeutenden Persönlichkeit vermissen; sie bewegen sich auf der Linie dessen, was so in jener Zeit Allgemeingut war. Wir haben manchmal eigene Solo- und

1) B. HS. 1364. Dresd. HS. Ce VIIa.

2) Vgl. Nef, S. 6. Ein ähnlicher Fall in Galuppi's Klaviersonaten (s. d.) *d* ohne Vorzeichnung; ein Konzert Wagenseil's (s. d.) in *E* mit 3♯. Vgl. auch IMG. S. I, S. 473, 523; Seiffert, S. 229, 350.

Tuttithemen, die dadurch einen konzerthaften Eindruck erwecken, daß sie stets in ihrer ursprünglichen Tongruppe verharren. Dem Tiratenwerk oder der orchestralen Unterlage desselben weiß **Benda** durch motivische Anklänge an das Hauptthema vielfach die Plattheit und Alltäglichkeit solcher Figuren zu nehmen; konzertmäßige Zwischenrufe, dynamische Effektmittel und ähnliches haben beim Berliner **Bach** Heimatrecht, auf den auch die Spieltechnik **Benda's** mitunter zurückweist.

Im letzten Satz des oben genannten Konzerts beobachtet **Benda** eine streng durchgeführte Scheidung zwischen Solo- und Tuttithematik, einer der seltenen Fälle thematischer Trennung in einem Schlußsatze. — Die Figurationen werden in der schon erwähnten Weise vom Tutti begleitet und unterbrochen, wobei allerdings die Schusterfleckmanier, ähnlich wie bei **Graun**, etwas unangenehm heraustritt. Es mag wohl ganz richtig gesagt worden sein, daß die besten jener Zeit sich ihrer bedienten, doch wird bei ihnen dies durch andere Vorzüge wieder aufgewogen, während kleinere Geister dafür durch nichts anderes zu entschädigen wissen.

Die Baßführung ist im allgemeinen in dem genannten Konzert **Benda's** ziemlich steif und monoton, der Klaviersatz dagegen recht handsam, ohne freilich einen Vergleich mit der echt instrumentalen Behandlung eines Karl Philipp Emanuel oder Johann Christian **Bach** aushalten zu können. Selbst die Violinapplikatur muß für einen Violinspieler eine mäßige genannt werden. — Der bei den ersten Ritornellen so wohltuend wirkende Reichtum der Harmonik verblaßt im späteren Verlaufe merklich.

Andere Konzerte zeigen eine von diesem immerhin recht tüchtigen Werke ganz verschiedene Gestalt. Gewöhnlich bringt der Komponist hier sämtliche Soloeinsätze in Zweiunddreißigstel-Figurationen von fast lächerlicher Einfachheit, so daß schon dadurch eine motivische oder gegensätzliche Ausarbeitung im Keime erstickt wird. **Benda** schwelgt hier mit einer schier unverständlichen Lust im Tiratenspiel.

Eine an die Stelle des ersten Solovortrags tretende, bisher ungewöhnliche Wiederholung des Tuttiritornells mit Arpeggienumspielung durch das Klavier ist doch wohl mehr als Eigentümlichkeit zu erwähnen[1]. — Im ganzen aber huldigen diese Werke zu sehr dem äußerlichen Virtuosentum, als daß man ihnen größere geschichtliche Bedeutung zusprechen könnte; ihr künstlerischer Wert ist wegen ihres Durchschnittscharakters nicht hoch zu veranschlagen. Lassen sich mitunter z. B. Ansätze zu solothematischen Gebilden aufzeigen, so sind diese doch meist derart figuriert und obendrein platt ausgefallen, daß sie für eine thematische Verarbeitung vollständig unbrauchbar sind.

1) Im Konzert *D* 3/4.

Mit Georg Benda verlassen wir nun den engeren norddeutschen, sich um Berlin und den Berliner Bach scharenden Tonkünstlerkreis, nachdem wir gesehen, daß weder Graun noch Benda auf dem Gebiete des Klavierkonzerts bezüglich der geschichtlichen Entwicklung oder der künstlerischen Selbständigkeit die Bedeutung eines Karl Philipp Emanuel Bach haben. Obwohl in den Stätten seines Wirkens zu dieser Komponistenschule beizuzählen, erweist sich ihm doch

Adolf Karl Kunzen

* 22. Sept. 1720 in Wittemberg, † ? Juli 1781 in Lübeck. 1750 Kapellmeister in Schwerin, 1757 Nachfolger seines Vaters als Organist in Lübeck. Unternahm auch von da aus noch Reisen (vgl. unten).

in künstlerischer Beziehung auffallend unabhängig, da er Anregungen aus der Opernmusik zugunsten solcher aus der älteren deutschen Orgel- und Kammermusik aus dem Wege ging. Es liegt darin ein Zug, der ihm mit W. F. Bach, Müthel und Nichelmann gemeinsam ist. Dessen ungeachtet wahrt er andershin in einer ungewöhnlichen Weise seine künstlerische Selbständigkeit und Persönlichkeit.

In den Klavierkonzerten Kunzen's — sämtl. Brüss. Cons. Litt. U, Nr. 6127 HS. P — fällt sogleich äußerlich die fast überall angewendete Bezeichnung des Mittelsatzes mit »affetuoso« auf, der Komponist rückt damit in richtiger Erkenntnis den Schwerpunkt seines musikalischen Ausdrucks in die langsamen Mittelsätze. Zu dieser vom Vater ererbten Feinfühligkeit gesellt sich eine sehr wählerische Ausdrucksweise, die im Verein mit einem hoch entwickelten Stil und einer farbenreichen Harmonik diese Werke sehr wertvoll macht. Durch motivische Verwebung mit den Themasätzen weiß Kunzen auch seine ornamentalen Perioden über das Durchschnittsmaß zu erheben; nur eine mitunter etwas zu sehr hervortretende Vorliebe für sequenzartige Fortschreitungen wirkt ermüdend und schwächt den guten Eindruck zuweilen.

Den Einleitungssatz des ersten im März des Jahres 1762 vollendeten Klavierkonzerts aus *G* $^4/_4$ eröffnet ein Solo in Form einer italienischen Kadenz, die sich nach einem kurzen Zwischensatz wie uns von Vivaldi's Violinkonzerten her geläufig, in echoartiger Wirkung eine Oktave tiefer wiederholt. Dieser in der ganzen hier behandelten Epoche noch ziemlich seltene Brauch, hat sich dann später zu dem allgemein verwandten Verfahren herausgebildet, nach einem kurzen, einleitenden Orchestersatz sofort dem Solospieler Gelegenheit zu geben, sich mit einer größeren Kadenz vorteilhaft einzuführen, wie wir es aus den Klavierkonzerten von Beethoven (in *Es*), Schumann, Liszt, Grieg und anderer kennen.

1) Schering, S. 91.

— Wie der Berliner Bach weiß auch Kunzen, die Wirkung der im Solo und Tutti verkörperten Klanggegensätze recht wirksam zu steigern. Ein selbständiges Thema vertraut er jedoch dem Soloinstrument nicht an, sondern beschränkt seine Tätigkeit mehr auf die schwungvolle Wiedergabe von oft ungemein großzügig angelegten ornamentalen Verbindungsketten zwischen den einzelnen Tuttis. Das Orchester stellt hier bildlich gesprochen, gewissermaßen die architektonischen Säulen hin, welche das Klavier mit seinen barockartigen Festons behängt — nicht jedoch in der Art und Weise Albinoni's, in dessen Violinkonzerten das Tutti auf Kosten des Solos in den Mittelpunkt des Ganzen rückt, sondern eher nach dem Vorbild der norddeutschen Cembaloschule, wo sich Chor und Solist ungefähr das Gleichgewicht halten. Es hat diese uns nun schon mehrfach aufgefallene Geflogenheit (z. B. bei Nichelmann) ihre Wurzel in dem vorzüglich von norddeutschen Meistern bebauten Zweig des Cembalokonzerts ohne Begleitung [1]. In eine Fermate, wo eine »cadenza« ausdrücklich verlangt ist, mündet das Solo ein, während nachher der Abschluß durch das Einleitungsritornell vom Orchester zu besorgen ist. Wir sehen also in diesem ersten Werk Kunzen den Begriff Konzert vorwiegend in virtuos-figurativer Beziehung auffassen.

Den zweiten Satz beleben Figurationen, die hauptsächlich aus Tonleitern, Mäanderornamenten und Arpeggien gebildet werden. Im dritten Satz erreicht der Komponist dadurch ein farbengesättigtes akustisches Bild, daß er die Soli trotz ihrer Kürze vielfach vom Tutti begleiten läßt. Auch die uns vom Berliner Bach, Nichelmann und anderen her geläufigen füllenden Zwischenrufe des Tutti verwendet Kunzen in reichlichem Maße. Gegen Ende des Satzes führt den Komponisten die Durchführung zu einem kleinen Orgelpunkt in der Oberstimme des Soloinstruments.

Zwei andere Konzerte vom März 1763 und Januar 1768 decken sich in der Ausführung mit dem eben beschriebenen. Bedeutsam ist dagegen das nächste in London 1768 vollendete Konzert aus *D* ₵ [2]. Im ersten Satz, dem ein eigenes Solothema zur Verfügung steht, lassen einzelne Cembaloeinsätze erkennen, daß Kunzen mit dem Klavierstil immer freier umgehen gelernt hat. Eigentümlich ist dem zweiten Satz, der diesmal nicht affetuoso vorzutragen ist, ein wie Echo wirkendes, in hohem Grade geistreiches Wechselspiel zwischen Solo und Tutti, welches mit einem großen in Tiraten ausströmenden Solo ad libitum auf der Untermediante abschließt. Diese Tonstufe ist nun als Dominante der Tonart des nächsten Satzes gedacht, der jetzt sofort beginnen kann und nach der schon

1) Weiteres darüber s. S. 6 ff.

2) Kunzen hat sich bei Vollendung dieses Konzerts, laut Bemerkung auf der Originalhandschrift in London, wohl auf einer Konzertreise, befunden.

mehrfach erwähnten Vorschrift K. Ph. E. Bach's beginnen muß. — Der dritte Satz ist ein Menuett, in welchem das Klavier ähnlich wie beim Hamburger Bach und den Wienern das Soloinstrument das Thema vorspielt und das Tutti den zweiten Einsatz zu besorgen hat. Da das Klavier hier nie vom Tutti begleitet ist (vgl. das vierte der »Hamburger« Konzerte) ist die Mitwirkung der Streicher auf die kurzen Zwischenspiele beschränkt; im weiteren Verlauf erscheint das Thema im Klavier in symmetrischer Umkehrung, was allerdings ein kontrapunktischer Versuch bleibt. Nach dem letzten Tutti schreibt der Komponist: »qui si ferma a piacimento«. Für den anderen Fall aber läßt er hier ein sehr umfangreiches, ausschließlich aus Tiraten bestehendes Solo folgen, welches in seiner Sechzehntel-Bewegung sich vielfach sequenzenartig weiter windet. Gegen Ende tritt Taktwechsel alla breve ein, wo der Solospieler noch mehr als bisher die Fertigkeit und Zuverlässigkeit seiner Technik zu beweisen Gelegenheit findet. Nach diesen virtuosen Evolutionen beschließt das Menuett den Satz.

Die beiden Konzerte aus *F* C und *Es* C, welche jetzt folgen, sind im Mai 1768 und Januar 1769 vollendet (das letztere ist auch als Orgelkonzert bezeichnet!). In ihrer Anlage und Ausführung stehen sie auf der Höhe der vorigen, ohne jedoch durch wesentliche Veränderungen oder Fortschritte ein besonderes Interesse auf sich ziehen zu können. Wie sonst zeichnen sich auch hier die langsamen Sätze durch ein feines Instrumentalkolorit aus. — Im Schlußsatz des ersten dieser beiden Werke, der mit einem auf die Neapolitanische Schule zurückweisenden Fugato beginnt, setzen dem entsprechend auch die einzelnen Streicher erst »solo«, dann »tutti e forti« ein; dieses Fugato verdichtet sich aber schon beim zweiten Tuttieinsatz zur Imitation, beim dritten zur Sequenz. Mit dieser Loslösung eines einzelnen Instruments vom Tutti machen sich einerseits noch Einflüsse aus dem concerto grosso bemerkbar, die uns später nochmals bei Haydn beschäftigen werden, während dies andrerseits als ein unumstößlicher Beweis dafür angesehen werden kann, daß die Tuttibesetzung in jener Zeit, wenn genügend Kräfte vorhanden waren, keine solistische war.

Zwei weitere Konzerte, welche in Lübeck 1769 fertig gestellt sind, haben im Tutti eine Bereicherung erfahren: wie bei Karl Philipp Emanuel und Johann Christian Bach treten auch hier in den Ecksätzen Hörner, in den Mittelsätzen Flöten hinzu. Die Verwendung dieser hier neuen Instrumente beweist durch ihre Reichhaltigkeit und Selbständigkeit, daß es dem Komponisten weniger um ein äußerliches Vergrößern des Tutti zu tun war, sondern daß seine künstlerischen Ideen nach einem größeren Ausdrucksreichtum verlangten.

Der Einleitungssatz des ersten dieser beiden Werke (*D* C) hat ein

eigenes Solothema, welches allerdings dadurch einiges an seiner Plastik einbüßt, daß dem Klavier in klanglicher Beziehung fast nirgends solistische Selbständigkeit eingeräumt ist, sondern sein Ton meistens Bereicherungen durch die Farben des Tutti erfährt. Gegen Ende tritt mit der Vorschrift »tempo più moderato« Zeitmaßwechsel ein, der dem Spieler eine bequeme und saubere Ausführung der nun folgenden Figurierungen sichern soll.

Das letztere Konzert (*E* ₵) weist schon bei Beginn des ersten Satzes verschiedene feine Züge auf, die von dem immer höher entwickelten Können und Geschmack Kunzen's ein unverkennbares Zeugnis ablegen. Das mit Streichern, Holz- und Blechbläsern besetzte Tutti verrät auf Schritt und Tritt, wie sehr der Tonsetzer hier aus dem Geiste wirklicher Instrumentalmusik schuf; schon die Art und Weise, wie sie einsetzen: erst Streicher, dann Holz, zuletzt das Blech bedeutet für jene Zeit einen Bruch mit dem alt hergebrachten und bisher geübten Orchestertechnik. — Auch in diesem Konzert löst sich ein Soloinstrument gelegentlich vom Tutti los, nämlich ein Cello, das mehrfach das Klavier an nicht besonders klangkräftigen Stellen stützt — eigentlich ein schüchterner Versuch einer instrumentalen Farbenmischung! Erfreut im ersten Teil dieses Satzes eine thematische Verarbeitung des gegebenen Materials vornehmlich im Tutti, so fällt der zweite dadurch etwas ab, daß er für das Soloinstrument fast nur ein Arpeggien- und Sequenzspiel bietet; durch baldiges Aussetzen der anfänglichen Tuttibegleitung ist der Solist in die Lage gesetzt, die Aufmerksamkeit der Hörer ganz auf sich zu lenken. Schließlich mündet dieses Solo in ein »capriccio e cadenza« aus, das in einer sehr in die Länge gezogenen Reihe von dankbarem Akkord- und Tiratenspiel besteht. — Im zweiten Satz (amoroso e cantabile) kam es Kunzen vorzüglich darauf an, mit einer reizvollen Solokantilene dem Spieler die Möglichkeit eines sangbaren Vortrags auf dem Klavier zu geben. Den Grund zu der mustergiltigen solistisch-konzertierenden Ausführung des letzten Satzes legte Kunzen schon in eine thematische Scheidung von Solo und Tutti. Das ganze Stück strotzt geradezu von konzertierender Behandlung, die sich hier mitunter sogar auf eine gegensätzliche Verwendung der Bläser und Streicher zuspitzt. Die Orchesterinstrumente suchen sich mit den konzertartigen Solowirkungen sowohl untereinander als mit dem Ganzen gleichsam den Rang abzulaufen; an allen Ecken und Enden tauchen kleine Soli auf, so daß auch die Tuttiausarbeitung im besonderen ein ungemein belebtes Wechselspiel zwischen den einzelnen Instrumenten bietet.

Dieser gediegenen Entwicklung des Cembalokonzerts im Norden können wir keine gleich sachgemäße Pflege dieses Kunstzweiges im Süden an die Seite stellen. Wie in unserer Zeit übertraf auch schon

damals der Norden im tiefen Erfassen und ernsten Ausarbeiten einer musikalischen Form den Süden. Wenden wir uns nach Würzburg, wo sich das Schaffen eines die Kunstprinzipien seiner engeren Heimat verachtenden Mannes, des

Giovanni Platti

* um 1740 in Venedig. Nach Bemerkungen auf den Titeln seiner Werke war er Kammermusiker des Erzbischofs von Würzburg und Virtuos auf der Violine und Oboe. Eitner[1] bemerkt, nach seinen Werken möchte man ihn für einen Pianisten halten. Gerber[2] gedenkt lobend seiner.

abspielt.

Dieser Meister begnügt sich im Gegensatz zu Kunzen in seinen dreisätzigen Werken[3] durchaus mit dem norddeutschen Streichquartettutti. Seine Konzerte sind, ähnlich wie bei Müthel, von auffallend langsamen Sätzen eingeleitet, von denen einer sogar — ein seltener Fall (vgl. die Ausführungen Qanz'ens darüber in der Einleitung!) — im $^3/_8$ Takt steht. Maniriert fast kehrt in jedem Ecksatz ein dreimaliges Solo, ein zweimaliges in den Mittelsätzen wieder. Durch Dakapoabschlüsse, die in Unisonofiguren auslaufen, erspart sich Platti manchmal, wie die besten seiner Zeit, die Ausarbeitung der letzten Tutti. Es ist oben bemerkt worden, daß man nach der Gattung seiner hinterlassenen Werke geneigt sein könnte, unseren Meister zu einem Cembalisten zu stempeln. Diese Möglichkeit widerlegt jedoch die innere Beschaffenheit seiner Kompositionen von Grund aus; denn sein Klavierstil, der auf virtuose Ausschweife völlig verzichtet, weist an vielen Orten Wendungen auf, die ganz aus dem Geiste der Violintechnik geboren sind, wie unbequeme Sprünge, streichermäßige schnelle Wiederholungen eines Tones (tremolo) und derartiges mehr. Trotz der Aufmerksamkeit, die Platti seinem Klaviersatz unleugbar zu teil werden ließ, bleibt diesem doch etwas Steifes und Geschraubtes anhaften — er macht den Eindruck, daß sein Komponist wohl die Setzweise für das Klavier fleißig studiert, nicht aber selbst ein Klavierspieler von großer Bedeutung und technischer Vielseitigkeit gewesen ist. Ausgesprochene Italianismen finden sich bei unserem Meister auffallend wenige. Daß wir fast ausschließlich Kompositionen für oder mit Cembalo von ihm besitzen, veranlaßte wohl seine Stellung als Kammermusiker des Erzbischofs von Würzburg. — Platti verrät überall ein ernstes künstlerisches Streben und ein nicht geringes Können, sodaß er den besten jener Mittelsmänner zwischen altem und neuen Stil beizuzählen ist; entsprechend seiner oft fast an Nüchtern-

1) VII, 470 f.
2) II, 159. Vgl. auch Fétis.
3) Smtl. B. HS. 17650.

heit grenzenden soliden Schreibweise gehört sein Schaffen überhaupt zum größeren Teile dem Stile der vergangenen Epoche an.

Dies bekundet sogleich der Hauptsatz des ersten Konzerts (*G* ₵), der von der üblichen Art einerseits durch geringe Anforderungen an das spieltechnische Können des Vortragenden abweicht, anderseits besonders durch Hereinziehung jener merkwürdigen, uns schon bei Rameau und noch ausgesprochener bei Müthel begegneten »chromatischen Quarte«:



auffällt, deren Vorgeschichte auf Lully, Bassani und die früheren italienischen Opernkomponisten [1]), auf die Instrumentalmusik dieses Zeitraumes (Sweelinck, Frescobaldi, Frohberger, van den Gheyen usw. [2]), ja sogar schon auf die weltliche Vokalmusik des Cinquecento [3]) zurückreicht. Verfolgen wir ihre Geschichte vorwärts in die Neuzeit herauf, so werden wir auch hier sie wieder finden: sie bildet die Grundlage für die Einleitungstutti in den beiden Klavierkonzerten Chopin's und im *d*-Konzert Brahms'.

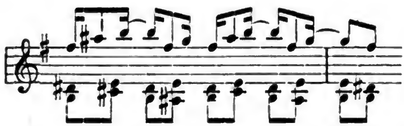
Wie schon bemerkt ist Platti's Klaviersatz vielfach recht unbeholfen und läßt eine richtige Vertrautheit mit der Applikatur der Tastinstrumente empfindlich vermissen, ein Kennzeichen, das in allen seinen Kompositionen, wie Klaviersonaten [4]), Klavier-Flötensonaten [5]) sofort auffällt. — In der mehrfachen Verwendung von Vierteltriolen innerhalb des geraden Taktrhythmus gefällt sich Platti in rhythmischen Absonderlichkeiten, zu denen sich bald noch ein anderes Beispiel gesellen wird. Obwohl seinen Solis weder durch selbständige Thematik noch durch figurative plastische Ornamentik ein besonderer Reiz anhaftet, verabsäumt unser Komponist es doch, dafür durch eine schattierende Tuttibegleitung oder konzertierende Zwischenwürfe zu entschädigen; seine unbegleiteten Solostellen sind oft von einer ganz ungewohnten beinahe ermüdenden Ausdehnung, setzt doch dabei das Orchester vierzig Takte und noch länger aus.

Im zweiten Einsatz, dem ein neues Motiv eignet, bekundet Platti mit Synkopierungen folgender Art  neuerdings das Streben nach persönlichem seiner Zeit entfremdeten Ausdruck.

Die Klavierstimme des zweiten Satzes ist etwas reichlicher mit Ornamentik bedacht, welche Platti nach Möglichkeit durch thematische Anklänge erfolgreich mit dem Ganzen zu verweben sucht.

1) Neisser, S. 83, 102 ff.
2) Seiffert, Sweelinck.
3) Kroyer, S. 66 ff.
4) M. mus. pr. 1177. 3302.
5) M. mus. pr. 1176.

Diese so erreichte figurative Plastik bereitete er schon in der Gestaltung des Themas dadurch vor, daß er eine ziemliche Menge von Sechzehnteltiraten mit dem eigentlichen musikalischen Gedanken verflocht, die er dann später nur in Zweiunddreißigstel zu verwandeln hatte. Im übrigen zieht durch diesen Satz, wie gewöhnlich durch die Platti'schen Mittelsätze ein sinnlich-warmes Melos, das stellenweise sogar an die melodische Pracht Bach'scher Violinkonzerte gemahnt; z. B. folgendes Beispiel, in dem auch die von Bach geübte »Spielweise im lombardischen Geschmack«, als deren Erfinder Vivaldi galt[1]), anzumerken ist:



Bachisch berührt uns überhaupt in Platti's Werken eine nicht zu übersehende Herbheit der Harmonik, die namentlich aus seinen Klaviersonaten fesselnd zu uns spricht.

Nicht ganz auf der Höhe der ersten Sätze vermag sich der letzte zu halten, dessen modische Thematik und Ausführung vornehmlich der Spielfreudigkeit zu statten kommt. Mit Ausnahme davon jedoch kann man an dem Werk in seiner vornehmen Melodieführung und harmonischen Farbenreichtum seine helle Freude haben; aus letzterem möchte ich besonders noch jene Transposition des phrygischen Tones herausheben, der manche mit der Bezeichnung »neapolitanische Sexte« einen eigenen Namen geben zu müssen glaubten.

Ein zweites Konzert ($C\,^4/_4$) zeigt eine von dem eben besprochenen ziemlich verschiedene Gestalt. Der erste Klaviereinsatz findet diesmal gleich auf der Dominante und zwar mit einem neuen Motiv statt, was eigentlich den embryonalen Grundzug der modernen Sonate darstellt; denn hier ist ja die Einführung des Seitenthemas auf der Dominante Grundregel. Ein ähnlicher Fall der Einführung des zweiten Themas auf der Dominante innerhalb des ersten Hauptabschnittes begegnet uns in der ganzen Konzertproduktion jener Tage, wie schon erwähnt, nur noch bei Johann Christian Bach und Abel.

Der Tuttithemaeinsatz läßt jedoch in unserem Konzert nicht lange auf sich warten, da er vom Soloinstrument baldigst nachgeholt wird. Daß das erste Solomelisma mehr als episodenhafte Bedeutung hat, erhellt daraus, dass der dritte Hauptsatz des Klaviers ihn von neuem sich zum Vorwurf nimmt, sodaß unter einem anderen Gesichtspunkt der Ein-

1) Vgl. Spitta I, 413.

satz des Soloinstruments mit dem Tuttithema den sonst üblichen Gegensatz im mittleren Solospiel vorstellen kann. — Aus dem Klaviersatz ist hier eine bei Platti sonst ungewohnte Ausschreibung von vollgriffigen Akkorden hervorzuheben.

Das ganze Werk ist in weit höherem Grade konzertierend ausgeführt als das vorher besprochene. Denn nicht nur im ersten Satz, auch im zweiten fällt der thematische Reichtum in den Tuttiteilen wie in der Solostimme um so mehr auf, da sich die meisten seiner Zeitgenossen eine ziemliche Zurückhaltung in dieser Beziehung auferlegten. Das sichert natürlich von vornherein dem ganzen Konzert eine sehr abwechslungsreiche Ausführung.

Im Schlußsatz sehen wir Platti mit dem Wienern Gemeinschaft machen, wenn er diesen in Menuettform ausführt, die er im späteren Verlaufe allerdings durch die Hereinziehung von entfernteren Tonarten weit über das Durchschnittsmaß dessen was z. B. die Wagenseil und Hoffmann darin sagten, erhebt.

Tanzartigen Charakter trägt auch der Schlußsatz des *c*-Konzertes [2], dessen erster Satz sowohl durch die Verwendung der hier sonst ganz ungebräuchlichen Taktart wie durch seine vielen und lebhaften Figurierungen von den anderen Konzerten Platti's sich vorteilhaft abhebt. Geht er hier mit thematischem Material etwas sparsamer als sonst um, so entschädigt dafür in dieser Beziehung reichlichst ein Konzert in *Es* [2], dessen Ausführung aber nach dem Gesagten keine nennenswerten satztechnischen Neuerungen bietet.

Erweist sich Platti in seinen Konzerten als immerhin fortschrittlicher Meister, so läßt sich dies von seinen Sonaten, die fast alle in der Form der Kirchensonate ausgeführt sind, nicht in gleichem Maße behaupten. Musikalisch dagegen sind sie wohl noch höher als seine Konzerte zu veranschlagen.

Sehen wir somit Platti in Melodik und Formgebung vorzüglich der Vergangenheit die Hand reichen, so überraschen uns daneben Züge, die auf die kommende Zeit hinweisen, wie die oben berührte Einführung eines zweiten Themas, das Streben nach einer gediegenen Figuration und so mehr. So wenig wie Platti in Würzburg, vermag in Nürnberg

Johann Joachim Agrell

* 1. Febr. 1701 in Löt (Ostgotland), † 19. Jan. 1765 in Nürnberg. 1723—1746 Hofmusiker in Kassel, seit 1746 Kapellmeister in Nürnberg.

die Form des Klavierkonzerts wirklich erschöpfend zu behandeln. Die Konzerte aus *G* 4/4 und *A* 4/4 befinden sich in Berlin, HS. 13, 13 (letztere = HS. 350, 1); ebenso aus *D* 4/4 B. HS 350, 2; das *B*-Konzert (4/4) in Dresd. (HS. Ce IV); das *G* 3/4 in M. HS. 1613; das *G* 4/4 [illegible]

e C in Brüss. HS. Litt. U n. 5860 und 5861. Zunächst hält Agrell in der Tuttibesetzung für seine Klavierkonzerte an dem üblichen Streichquartett fest. Nur zugunsten des von den zeitgenössischen englischen und Wiener Tonsetzern beliebten Streichtrios verzichtet er gelegentlich auf eine Bratsche. Daß Agrell mit seinen Klavierkonzerten speziellere Zwecke verfolgte, beweist die Hinzufügung eines Klavierauszugs in der gestochenen Solostimme: »tal maniera di poterlo suonare anche a cembalo solo senza gli altri stromenti«. Mit einer einzigen Ausnahme hält Agrell an der üblichen Dreisätzigkeit fest, und weicht nur einer alten Form zuliebe davon ab.

Sein Klavierstil fällt mehrfach durch den Mangel der sattsam bekannten italienischen Spielmanieren auf; man kann darin nur ein Achtung gebietendes Streben nach künstlerischer Selbständigkeit erblicken: denn bekannt müssen sie ihm gewesen sein, hat er sich ja doch als Klaviervirtuose einen Namen gemacht. Daß er natürlich in dem Wunsche von den Italienern los zu kommen, mitunter auf eine etwas unbeholfene und gelegentlich auch alltägliche Schreibweise verfiel, ist leicht zu verstehen und in diesem Falle auch zu entschuldigen. Für seine vielfach recht unbedeutende Erfindung weiß er durch modulatorischen Reichtum und überraschende chromatische Wendungen zu entschädigen. Agrell's Stärke lag nicht auf dem Gebiete einer urwüchsigen Thematik, sondern in einem großen Vorrat packender Modulationen, in der motivischen Verarbeitung und Ausnützung des gegebenen Materials, in der Verwendung einer farbenreichen Chromatik und rassiger unisono-Schlüsse.

Gerade in Agrell können wir so recht einen Mann kennen lernen, der auf dem Scheideweg zweier kunstgeschichtlicher Zeitabschnitte bald mehr zur einen, bald mehr zur anderen hinneigt. Die strengen polyphonen Formen waren erschöpft und die neuen konnte er sich noch nicht in der wünschenswerten Weise dienstbar machen. Daraus ist es auch zu erklären, daß seine Werke der nötigen Geschmeidigkeit und Abrundung der Form entbehren. Ein Beispiel für die als Überbleibsel aus der alten Zeit anzusehende streng imitatorische Arbeit und fugatomäßigen Einsätze ist der Schlußsatz (noch dazu ein Menuett!) einer Sonate für Klavier und Violine[1]). Ein Beispiel dafür, wie er altes und neues in eins zusammen zu schweißen versuchte, sind die Variationen einer Arie[2]), die teils in der Händelschen Weise, teils im modern-italienischen Bravourstil ausgearbeitet sind!

Doch zu den Klavierkonzerten zurück.

Ein gemeinsamer Zug in der Tuttibehandlung Agrell's mit seinen Zeitgenossen ist die Anbringung von Füllmotiven an klanglich reizlosen

1) M. HS. 1593.

2) M. mus. pr. 1175.

Klavierstellen. Ist im ersten Satz des *G* ($^4/_4$) Konzerts[1]) ein Verschmähen äußerlich virtuoser Künste für das ernste Streben Agrell's bezeichnend, so weiß er dafür im Mittelsatze dem Soloinstrument durch eine schöne, vom Tutti begleitete und beschlossene Kantilene zu einer hervorragenden Wirkung zu verhelfen. In den Schlußsatz, dessen Solo auf einem eigenen Thema ruht, kommt Leben durch die fast dramatisch zu nennenden, leider stereotyp wiederkehrenden Akzente des Tutti, die zwischen die Bewegungsfiguren des Soloinstrumentes geschleudert werden — ein Zug, den Agrell mit Karl Philipp Emanuel Bach gemein hat. Was die Ausführung im einzelnen betrifft, so bewegt sich diese im Rahmen des Herkömmlichen.

Aus gleichem Holze wie das eben genannte Konzert sind zwei weitere Konzerte aus *A* ($^4/_4$) und *D* ($^4/_4$)[2]) geschnitzt, in denen selbst jene dramatischen Tuttizwischenwürfe wiederkehren. Einer konzertierenden Ausgestaltung war natürlich eine gelegentliche thematische Scheidung von Solo und Tutti nur förderlich.

Wegen seiner Viersätzigkeit merkwürdig ist ein Werk aus dem Jahre 1771[3]); wir haben nämlich hier in der Zusammenstellung der Sätze: andantino *G* $^3/_4$, allegro *G*, larghetto *e* $^2/_4$, presto *G* $^3/_8$ die ausgesprochene Kirchensonatenform auf das Solokonzert übertragen. Es steht dieser Fall weder bei Agrell vereinzelt da, noch in dem Schaffen seiner Zeit überhaupt. Eine Klaviersonate Agrell's weist z. B. die gleiche Satzanordnung auf, von Galuppi, Müthel, Neefe, Platti sind uns zahlreiche derartige Stücke aufbewahrt.

Doch betrachten wir unser merkwürdiges Konzert.

Im ersten Satz wird ein Thema in der üblichen Weise abgewandelt, wobei manch feine Modulation eine abwechslungsreiche Würze beut — ein Lob, das auch auf das nächste Stück ausgedehnt werden kann. Obwohl rein chromatische Fortschreitungen durch größere Intervalle, wie wir sie bei Müthel und Platti kennen gelernt, vermieden sind, so merkt man doch in diesem Werk Agrell's wie manch anderer seiner Zeitgenossen, z. B. Graun's, auf Schritt und Tritt, daß in den Köpfen jener Zeit die Chromatik spukte. Der in der Paralleltonart stehende dritte Satz, welcher die Stelle des üblichen Konzertmittelsatzes einnimmt, erhält nur durch die Anbringung eines Wiederholungszeichen die notwendige Ausdehnung. Er besteht der Hauptsache nach in einer vom Orchester begleiteten Figurationskantilene im Soloinstrument. Auffallend ist, daß Agrell nach der Reprise nicht, wie es sonst bei Moll gewöhnlich der Fall, in der Paralleltonart, sondern mit der Molldominante fortfährt; im

1) B. HS. 13 = Brüss. Litt. U. 5860.
2) B. 13a., = HS. 350 I; HS. 350 II.
3) M. HS. 1613.

übrigen machen gerade diesen Satz die Menge ornamentaler und harmonischer Feinheiten zu einem äußerst anregenden Stückchen. Nach alledem fällt der vierte Satz sowohl in Thematik wie Ausarbeitung etwas ab. Auch die Klaviermäßigkeit seiner Figurationen läßt hier verschiedenes zu wünschen übrig. Wenn von irgendwelchen Schlußsätzen, so kann von diesem gesagt werden, daß der Komponist hier seine Feder ausspritzt. Auf der Dominante versucht Agrell durch Einführung eines Gegensatzes einige Abwechslung in den ziemlich hausbackenen Verlauf des Stückes zu bringen.

Der Ostgote Agrell hatte in Nürnberg festen Fuß gefaßt — dies beweist die enge Verwandtschaft, die ihn sowohl im Großen in formaler Beziehung wie im Kleinen in der Ausarbeitung im einzelnen mit den Nürnberger Meistern, z. B. mit Leffloth verbindet. Und es kann von diesen Männern gesagt werden, daß ihr Hauptverdienst mehr im Festhalten am Alten als in der raschen Aufnahme und Pflege des Neuen beruht. Ganz im Gegensatz zu ihnen, können wir in einem andern mitteldeutschen Meister in Weimar, in

Ernst Wilhelm Wolf

* 1735 in Großheringen (Thüringen), † 7. Dez. 1792 in Weimar, wo er seit 1761 Konzertmeister, seit 1768 Hofkapellmeister war.

einen Vorkämpfer für neue Form und neuen Stil kennen lernen.

Obwohl er seine regste Thätigkeit auf dem Gebiete der Opernmusik entfaltete, besitzen wir von ihm doch eine ansehnliche Zahl von Klavierkonzerten — Dresd. Ce. XX, *F* $^4/_4$ (1781); *a* $^4/_4$; *B* $^3/_4$ (op. 3); *F* $^3/_4$ op. 4); Dresd. Ce. 8: *G* ₵ (1781); *F* $^4/_4$ (1781) = Ce. XX; *B* ₵ (1782); *Es* $^3/_4$ (1782) (diese vier auch M. mus. pr. 3080); *B* C (1785) — die sich alle durch eine bereits sehr vorgeschrittene Abrundung und Beherrschung der Form auszeichnen.

Die Werke selbst gehören ohne Ausnahme dem neuen Pianofortestil an; mit der Technik der Vergangenheit hat Wolf bereits ganz gebrochen. Merkwürdig genug nimmt sich dagegen die gleichbleibende Tuttibesetzung seiner gewöhnlich dreisätzigen Konzerte mit einem Streichquartett aus; denn Oboen oder Flöten treten nur gelegentlich dazu. In der Bläserverwendung zeigt Wolf noch nicht die selbständige Gewandtheit eines Kunzen, wenngleich sie in den Ecksätzen reichlich beschäftigt sind. In den späteren Werken tritt fast jedes Instrument einmal mit einem kleinen, in der Stimme als solchem bezeichneten »Solo« hervor, in ähnlicherweise, wie bei Kunzen. Gleich Haydn verlangt auch Wolf hier ein Violoncello solo und ein darauf folgendes tutti bassi.

Der Klavierstil weist überall eine vornehme Zurückhaltung in der Anbringung und Bewegungsart der Spielfiguren auf, denen Wolf oben-

drein durch motivische Verflechtung mit der Thematik des Satzes manch reizvollen Zug abgewinnt. Der modernen Klaviermusik angehörig ist die Zusammenfassung von vierzehn Achteln zu vier Vierteln, das plötzliche Auftauchen und Verschwinden von füllenden Mittelstimmen und ähnliches. Einen aus einer bestimmten Schule herkommenden Klavierstil können wir hier so wenig wie bei den Klassikern feststellen; höchstens ließe sich das Fehlen ausgesprochener Manieren vermerken. Eine gleichmäßige Ausbildung beider Hände war dem jungen Pianofortestil, zu dem ja Wolf sich in kluger Erkenntnis der Entwicklung bekannte, noch ganz fremd. Zur thematischen Grundlage seiner einzelnen Konzertsätze genügt unserem Tonsetzer durchaus eine bezeichnende Hauptperiode, da ihm bereits eine große Technik in bezug auf motivische Zerlegung und Entwicklung zu Gebote steht. Wolf transponiert seine Themaperiode nicht mehr auf die üblichen Tonstufen, sondern weiß sich im späteren Verlauf durch Verarbeitung von Bruchstücken und Partickelchen daraus als gediegenen Musiker zu bewähren. Der erste Teil des Hauptgedankens wird meistens vom Klavier während der Durchführung aufgegriffen und hier in seinen Teilen einzeln verarbeitet. Um jedoch für diese sparsame Haushaltung in anderer Hinsicht zu entschädigen, liebt es Wolf, den Zuhörer durch Einführung eines Seitenthemas im Soloinstrument zu überraschen. — In der Harmonik beweist Wolf freie Beweglichkeit und vornehmen Geschmack: er beschränkt sich nicht wie viele unserer bisher betrachteten Komponisten auf den Gang von der Tonika zur Dominante, sondern begibt sich auch in entferntere Tonarten, was seiner Arbeitsweise den Stempel einer freien, die Schulgesetze beherrschenden und über ihnen stehenden Persönlichkeit aufdrückt. Daß damit eine bisher ungewohnte Ausdehnung seiner einzelnen Sätze Hand in Hand geht, ist wohl selbstverständlich. Auch in dem Streben, die linke Hand aus der öden und ermüdenden Alberti'schen Baßführung, wie sie z. B. ein Londoner Bach oder Abel übte, zu befreien, bekundet sich der geschmackvolle Musiker. Bei all dem darf nicht verschwiegen werden, daß urwüchsige Thematik oder reizvolle Melodik nicht die Stärke Wolf's waren, anderseits steht auch unleugbaren Talentproben ein nicht immer unterdrückter Hang zur Oberflächlichkeit entgegen, der die Freude an der sonst ja recht gediegenen Musik mitunter trübt.

Unter den mir bekannt gewordenen Klavierkonzerten ist sein op. 3[1] wohl sein frühestes, jedenfalls aber sein schwächstes Werk dieser Gattung. Trotzdem legt der erste, selbstverständlich einthematische Satz auf Schritt und Tritt Zeugnis davon ab, wie sehr sich Wolf bemühte,

1) Dresd. Ce. XX.

die für die Konzertform maßgebenden Grundregeln zur Geltung zu bringen. Auch die thematische Baßführung im Mittelsatz kündigt den ernsten Musiker an, der sich immer über das Alltägliche erheben will.

In seinem Op. 4[1]) gibt Wolf ebenfalls noch nicht vom besten, was er geben konnte, wenngleich er hier schon bemüht, war durch Vergrößerung des Orchesters mit zwei Hörnern und zwei Flöten einen Fortschritt gegen das Op. 3 äußerlich zu erzielen. Die gleiche Lust und Liebe, die er auf die Solostimme der vorigen Konzerte verwendet, läßt er wennmöglich in erhöhtem Maße, auch dem Klavierpart dieses Werkes zuteil werden.

Ein anderes Konzert in *a*[1]) mit Begleitung von zwei Violinen, zwei Oboen, Bratsche und Baß zeichnet sich in seinem ersten Satze ebenfalls durch eine glänzende Behandlung der Solostimme aus, deren Ornamentik obendrein noch durch feine thematische Anklänge an Plastik gewinnt. Ein überraschender Übergang von *A* nach *B* könnte fast an jene berühmten plötzlichen Beethoven'schen Modulationen erinnern (z. B. in der Koda des ersten Satzes von Op. I Nr. 3). — Auch der Verlauf des Mittelsatzes in diesem Konzerte läßt das obige Urteil über den großen harmonischen Vorrat unseres Meisters neuerdings gerechtfertigt erscheinen. — Im dritten Satz erfährt ein Thema die übliche Abwandlung, als nach der Rückkehr in die Grundtonart durch einen plötzlichen Umschlag nach presto eine neue Spannung eintritt: durch Einführung eines neuen Motivs im Klavier hebt sich dieser Teil auch in thematischer Beziehung von dem vorigen vorteilhaft ab. Um diesem neuen Gedanken den Beigeschmack des Episodenhaften zu benehmen, greift Wolf dieses Thema später auch noch im Tutti auf; eigentlich können wir mit andern Worten in diesem Presto die »Stretta« aus der Oper auf die Form des Solokonzerts übertragen sehen.

Der bezüglich selbständiger Thematik nicht ganz auf der Höhe der Zeit stehenden Bläserbehandlung in den ersten Werken ist oben schon Erwähnung getan. Daß Wolf auch sonst auf diese Instrumente kein besonderes Gewicht legte, beweist der Umstand, daß er einem folgenden Konzert von ihrer Beziehung wieder absah. Dieses 1782 erschienene Werk in *F*[1]) begnügt sich wieder mit dem herkömmlichen Streichquartett. Im ersten Satz läßt Wolf das eigene Thema, mit dem er hier das Soloinstrument einführt, alsbald fallen, weil bei der Wiederholung des Tuttiritornells das Klavier ganz in der Art und Weise Mozart's, über diesem geschmackvolle Ornamentik in Form von Sechzehnteltiraten aufblühen läßt. — Aus dem Schlußsatz verdient die talentvolle Gestaltung des Gegensatzes in der Solo- und Tuttithematik Erwähnung.
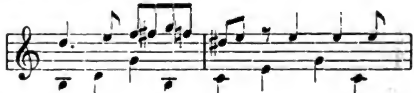
---

1) Dresd. Ce. XX.

Unter den Stimmbüchern des vierten Konzerts[1]) vom Jahre 1782 sind auch wieder solche für Hörner und Oboen vorhanden, von welchen Instrumenten besonders die letzteren eine vielseitige Verwendung erfahren; sie werden nämlich im Laufe der Durchführung mehrmals mit einem selbständigen Thema betraut, ohne daß aber dadurch der Aufbau in seinen Hauptzügen eine einschneidende Änderung erlitte. In dieser für uns eigentlich etwas nebensächlichen Tatsache zeigt sich neuerdings, daß Wolf in seiner persönlichen Fortentwicklung niemals innegehalten, sondern stets erfolgreich bemüht war, sein erreichtes Können immer mehr zu vervollkommnen.

Das letzte Konzert dieser Reihe, aus dem Jahre 1785 (*B* ₵) nimmt zur vorigen Tuttibesetzung noch zwei Flöten hinzu; fordert dies neuerdings eine Erweiterung der Orchesterbehandlung, so steigert sie sich noch in der gegen früher viel reichlicheren Verwendung der (tief-*B*) Hörner, die hier mitunter von ganz prächtiger Klangwirkung sind. Daß zwei derselben Gattung angehörige Orchesterinstrumente stets nach Möglichkeit unter sich in Terzen- oder Sextenintervallen gehen, ist schon am Ende der Einleitung hervorgehoben worden.

Der Klaviersatz weist gerade in diesem Werk in Hinsicht auf die figurative Ausschmückung eine vornehme, von dem Durchschnitt seiner Zeitgenossen nicht gekannte Zurückhaltung auf, und zeigt besonders im letzten Satz das feine Verständnis Wolf's, die solistische Ornamentik von Periode zu Periode abwechslungsreicher und eindringlicher zu gestalten.

Es ist schon einmal bemerkt worden, daß manche gemeinsame Züge diese Werke Wolf's mit den Konzerten Mozart's verbindet; welchen Anteil nun der Salzburger Meister, die Mannheimer, Wiener und Engländer an der Entwicklung Wolf's haben, läßt sich heute noch nicht feststellen, da hierzu ein ausführlicheres Eingehen auf Leben und Werke Wolf's von nöten wäre. Doch wird man nicht allzu fehl gehen, in der Behandlung des Klaviers und des Tutti, in der Art und Weise der konzertierenden Gestaltung des Ganzen, in Melismen wie den unten angeführten, verwandtschaftliche Züge mit Mozart und Joh. Christ. Bach zu erkennen. Zwei Beispiele mögen diese Behauptung rechtfertigen:



und:

 [2])

1) Dresd. Ce. 8.
2) Aus M. mus. pr. 3080.

Gleich Ernst Wilhelm Wolf hat auch

Christian Gottlob Neefe

* 5. Febr. 1748 in Chemnitz, † 26. Jan. 1798 in Dessau. Ursprünglich Jurist, dann Kapellmeister einer Wandertruppe. Später Vizehoforganist in Bonn, seit 1782 Hofmusikdirektor ebenda. Hier Lehrer Beethoven's. 1796 Kapellmeister in Dessau.

sich mit seinem Klavierkonzert in *G*[1]) das Gebiet des neuen Pianofortestiles betreten. Schon die reiche Tuttibesetzung, die außer dem Streichquartett noch zwei Oboen und zwei Hörner umfaßt, gehört in die neue Zeit. Mehr noch sprechen innere Gründe für die Verlegung des Werks nach der neuen Pianofortezeit. Der Klavierstil ist wie der eines Johann Christian Bach, eines E. W. Wolf usw., der melodisch-harmonische mit seiner heraustretenden Oberstimme; Solo und Tutti sind nicht einander entgegenstrebende oder aufreizende, vorwärts treibende Tonkörper, sondern das Orchester muß die Umrahmung und die notwendigen Schatten für das solistische Bild abgeben, ganz in der Art und Weise, wie sie uns von den oben genannten »modernen« Meistern her geläufig ist. Daß Neefe die Form äußerlich bedeutend erweiterte, inhaltlich aber ungemein vertiefte, ist bezeichnend für den ernsten Künstler.

Wenn also Lewy[2]) sagt, Neefe sei in der Instrumentalkomposition in allem und jedem von Karl Philipp Emanuel Bach abhängig, so ist das, wenigstens in bezug auf sein Klavierkonzert unrichtig. Mit anderen Klavierwerken steht indessen Neefe, wie unten ausführlicher zu belegen sein wird, der norddeutschen Schule K. Ph. E. Bach's erheblich näher als mit seinem Konzert.

Der erste Satz dieses Konzerts hat ein Hauptthema, dessen Durchführung sich im üblichen Rahmen bewegt. Auf der Dominante tritt uns auch hier ein neues Thema entgegen, dessen Wirkung allerdings dadurch etwas, wenigstens in klanglicher Beziehung, einbüßt, daß hier von einer Tuttibegleitung nicht Abstand genommen ist. Die Rückkehr zeichnet sich durch eine reichere Ornamentik aus, erweist sich sonst als genaue Transposition des ersten Solos. Bewegt sich Neefe mit all dem in den hergebrachten Grenzen, so erweitert er diese jedoch ähnlich wie E. W. Wolf nach Seite einer reicheren Harmonik. Modulationen wie A, $a^{4\,6\natural}$, B, $a^{4\,6\natural}$, A haben sich bisher in den Konzerten J. C. Bach's und seiner Stilverwandten noch nicht gefunden. Ist das eine der kommenden Zeit angehörige Wendung, so ist die Erniedrigung der großen Sexte in Dur ein Überbleibsel aus der alten Zeit.
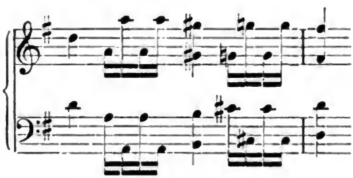
Der zweite Satz wird mit einem Oboesolo eröffnet — eine der wenigen Stellen in unserem Konzert, wo die Bläser sich zu einer selbständigen

---

1) Dresd. Ce. XVI.

2) S. 91.

Leistung aufraffen. Die Aufnahme des Themas durch die Oboe scheint Neefe den Mannheimern, insonderheit Stamitz abgesehen zu haben, in dessen Konzerten sich solches öfter findet z. B. in einem Konzert für Violine und Bratsche[1]). Daß sich ein Meister wie Neefe die Füllmotive ebenso wenig wie echoartige Wirkungen entgehen läßt, wird wohl kaum überraschen. Die Wiederholung einer kurzen Periode mit lebhafterer Figuration das zweite Mal, hat Beethoven von seinem Lehrer übernommen; in unserem Werk tritt diese Gewohnheit hauptsächlich im zweiten Satz zutage. Der Klaviersatz Neefe's liegt im allgemeinen recht gut, ohne sich allerdings durch eine sonderliche Anpassung an die Hand des Pianisten auszuzeichnen. Eine Eigentümlichkeit seiner Spieltechnik liegt in der Vorliebe für Oktaven-Verstärkungen, welche sich vor allem bei Steigerungen vorteilhaft angebracht finden; davon eine Probe:



Wenn bei Platti, Müthel und anderen gelegentlich auf bedeutsame chromatische Wendungen hingewiesen wurde, so darf dies auch bei Neefe nicht übergangen werden, dessen Verwendung solcher Fortschreitungen allerdings bereits ganz im Sinne Mozarts zu geschehen pflegt. So besonders im dritten Satz unseres Konzerts, welches in der ursprünglich aus Frankreich kommenden Rondoform ausgeführt ist; diese selbst ist bereits in jener freien Weise gehandhabt, wie sie uns nachher bei Haydn auffallen wird; das streng Schematische J. C. Bach's oder Abel's hat Neefe bereits überwunden, er gestaltet diese Form frei und mit Rücksicht auf den thematischen Stoff um, ohne natürlich dabei ihre Grundidee irgendwie zu verletzen.

Auf dem Gebiete der Klaviersonate steht Neefe im Gegensatz zu dem eben besprochenen Werke, wie schon erwähnt, in einer viel innigeren Beziehung zu K. Ph. E. Bach und der norddeutschen Richtung überhaupt. Sagt doch Neefe im Vorwort zu seinen 12 K. Ph. E. Bach gewidmeten Klaviersonaten[2]): »Und wenn ich Ihnen (K. Ph. E. Bach) dieselben zueigne, so geschieht es, um Sie von meiner Dankbarkeit öffentlich zu überzeugen, deren ich mich, wegen der Belehrung und des Ver-

1) M. HS. 1260.
2) Leipzig, 1773, M. mus. pr. 1429.

gnügens, welches Beydes ich aus Ihren theoretischen und praktischen Werken geschöpfet, schuldig erachte. Sollte mir dieser Versuch nicht ganz mislungen seyn, so haben Sie unstreitig den größten Anteil daran.«

Und in diesen Sonaten lassen sich tatsächlich verwandte, auf K. Ph. E. Bach zurückweisende Züge aufzeigen, wenngleich anders geartete Anregungen gelegentlich auch zum Durchbruch kommen; so in zwei zweisätzigen Sonaten: allegro-menuetto (II); poco lento-menuetto (VI). Gerade diese letztere Vereinigung finden wir bekanntlich in zahlreichen Klavierkonzerten und Streichtrios J. C. Bachs. — Andrerseits nimmt Neefe aber auch tanzartige Formen in die dreisätzige Form der Sonate auf: moderato, menuett und trio, Polacca (IX, XII). In der später noch folgenden Sammlung von sechs Klaviersonaten[1]) hat sich Neefe bereits über solche formale Versuche erhoben. Dagegen spukt die Zweisätzigkeit in den Klavier-Violin-Sonaten unseres Meisters noch mehrfach; als ganz eigentümlich sei ein viersätziges Werk dieser Gattung genannt: allegro con spirito, andante sostenuto, alla siciliano, presto ma non tanto, alla polacca[2]).

Es wurden hier diese formalen Verschiedenheiten nur darum erwähnt, um zu zeigen, daß Neefe nicht durchaus, wie man vielleicht gerade aus seinem Klavierkonzert abnehmen könnte, der neuen Richtung angehört; er ist im Gegenteil, wie seine Sonaten beweisen, so recht der Mittelsmann, der Anregungen jeder Art auf sich wirken läßt, diese künstlerisch in sich verarbeitet und eben durch diese Vielseitigkeit und diesen Ernst sich weit über die durchschnittliche Bedeutung solcher Übergangsmänner zu erheben versteht. Gerade dieses Hervorwachsen aus dem Boden der Vergangenheit, das die Kunstentwicklung der letzten Jahrzehnte gewissermaßen an der eigenen Person vorführt, macht uns Neefe's Instrumentalkompositionen so reizvoll und anziehend.

Eng verwandt in formaler und technischer Beziehung ist unserem Neefe'schen Werk das Klavierkonzert von

Johann Friedrich Edelmann

* 6. Mai 1749 in Straßburg, geköpft 17. Juli 1794 in Paris. Dr. Jur. Klaviervirtuose und Komponist für dieses Instrument. Auch Bühnenwerke sind von ihm erhalten.

Edelmann's Schaffen gehört bereits voll und ganz der neuen Richtung an. Im allgemeinen scheint er sich jedoch — trotz seiner deutschen Abstammung, hauptsächlich an französische Vorbilder gehalten zu haben, wie sich unten mehrfach ergeben wird. Sein Klaviersatz ist aus dem neuen Pianofortestil hervorgegangen, der von Edelmann bereits in der freiesten und selbständigsten Weise gehandhabt wird. — In der Tuttibesetzung fehlt im Gegensatz zu unserer deutschen die Bratsche,

1) Leipzig, 1774.
2) M. HS. 1596.

dafür ist aber andrerseits »Kontrabaß ad libitum« eingeführt. Also auch in Frankreich vermied man wie in England (J. C. Bach) und in Wien (Wagenseil) den reinen Ton des Streichtrios durch das rauhe Forte einer Bratsche zu stören. — Trotz einer scharf ausgeprägten Scheidung zwischen Solo- und Tuttithema ist im ersten Satz daraus für einen Ausbau im konzertierenden Sinn kein Vorteil gezogen. Wie bei Neefe, J. C. Bach und allen anderen für das Pianoforte schreibenden Tonsetzern ist auch hier der Konzertbegriff als ein gegenseitiges Platzmachen, vorzüglich zu gunsten einer spieltechnischen Ausbreitung des Soloinstruments, festgehalten. Solo und Tutti dienen sich vielmehr zur gegenseitigen Ergänzung und Verstärkung, als zu einer dramatisch vorwärts strebenden Entwicklung des Ganzen. Der schon hierdurch hervorgerufene mehr sinfonische als konzertierende Eindruck des Werks wird durch die Einfügung von Wiederholungszeichen in den ersten Sätzen nur noch erhöht; gerade darin zeigt sich das Entgegenkommen an den französischen Geschmack, der sich im innersten Innern von der bei ihm autochtonen Suite und ihrer äußeren so behaglichen Formgebung nicht frei machen kann.

Am Schluß der sogenannten Durchführung, also nach der Dominante ist dem Solisten mit einer größeren Kadenz Gelegenheit gegeben, mit einem perlenden Figurenspiel die Zuhörer zu entzücken. — Im langsamen, für die französische Musik bezeichnender Weise in der gleichnamigen Molltonart stehenden Satz ist der Mangel des Konzertmäßigen weit weniger fühlbar, da ja dieser Teil in vielen Konzerten mehr auf den sangvollen Klavierton und eine saubere Ausführung der feinen Ornamentik als auf eine der Konzertform entsprechende Gesamtwirkung berechnet ist. Den Schlußsatz bildet wie beim Londoner Bach, Neefe und andern ein Rondo, mit dessen Gestaltung sich Edelmann als ein feingebildeter Musiker erweist. Da sich die Form, mit der wie wir sie bei den genannten kennen gelernt, fast ganz deckt, wird auf ein weitläufiges Eingehen darauf wohl zu verzichten sein.

Andere Klavierkompositionen Edelmann's können den günstigen Eindruck, den wir von diesem Konzert empfangen, nur bestärken, so ein für Klavier bearbeitetes »menuet de l'acte du feu«, dessen Vorlage aus seinem für die große Oper komponierten Ballet stammt, oder ein etwas umfangreicheres, sehr anmutiges Andante[2]. — Ganz besonders verdient überall bei Edelmann jene ungezwungene, freie Art und Weise hervorgehoben zu werden, mit der er den modernen Klavierstil beherrscht; man kann Fétis nur beistimmen, wenn er sagt, daß von diesem Manne noch manches zu erwarten gewesen wäre, hätte ihn nicht die Revolution zum Opfer gefordert.

1) Dresd. Ce. XII; Wien, Musikfreunde VII, 12274.

2) Beide in *Choix de Musique*, Paris 1784. M. mus. pr. 1259.

3. Kapitel.

Italien.

(Jomelli, Galuppi und Manfredini.)

Haben wir mit unsern bisherigen Untersuchungen Deutschland nur gelegentlich und da nicht ganz freiwillig verlassen, so begeben wir uns im folgenden vollständig in fremdes Land und müssen uns da mit den zur deutschen Schule in keiner Beziehung stehenden Tonsetzern Italiens befassen. Diese vor den Wiener Meistern zu betrachten, erscheint deshalb vorteilhaft, weil zweifellos in Italien auch eine nach Wien hinüberführende Wurzelfaser zu suchen ist. Man vergegenwärtige sich nur die Abhängigkeit z. B. Ebner's, Froberger's usw. von Frescobaldi u. a. Um diese gebietende Stellung Italiens jedoch richtig würdigen zu können, wollen wir kurz einen Blick auf die Entwicklung der italienischen Klaviermusik werfen. Im Gegensatz zu Deutschland gelangte die Klavierkunst in Italien viel schneller zu voller Blüte; der Grund liegt nicht zum wenigsten darin, daß sie sich hier schon viel früher aus den beengenden Banden der Orgelmusik freigemacht, als in Deutschland — haben doch wir sogar noch Konzerte für Klavier oder Orgel kennen gelernt (z. B. vom jüngeren Kunzen). In Italien haben wir dagegen eine mit der Mitte des 16. Jahrhunderts beginnende Scheidung [1]), die von Diruta alsbald theoretisch festgelegt wird. Steht wohl die italienische Klaviermusik gleich der deutschen zunächst unter dem Einfluß des Gesangs und seiner Verzierungskunst, so wissen die italienischen Meister darin doch stets blühendes Leben zu erhalten, während in Deutschland diese Künste alsbald zu leeren Formeln erstarrten. Durch die eben berührte baldige Trennung des Klaviers von der Orgel war in Italien auch die Möglichkeit in die Hand gegeben, die Spieltechnik des Kammerinstruments unabhängig und selbständig auszubilden und infolge dessen in viel kürzerer Zeit es auf eine höhere Kunstfertigkeit in Technik und Vortrag zu bringen. Dazu verfügen dann die Italiener über einen viel umfangreicheren Formenschatz, so daß es nach all dem nur natürlich erscheint, wenn sich deutsche Meister unterschiedslos bis zum 18. Jahrhundert herauf immer neue Anregung von dorther holen; diese Bewegung dürfte ungefähr ihren

1) Seiffert, S. 31.

Höhepunkt erreichen, als der orgelmäßig polyphone Stil eines Frescobaldi in dem melodisch-harmonischen Klaviersatz Pasquini's und seiner Nachfolger seine notwendige Ergänzung gefunden. Nachdem nun aber Italien nach Scarlatti die Zügel einmal hatte aus der Hand gleiten lassen, sollte es ihm trotz anerkennenswerter Versuche nicht wieder gelingen, diese neuerdings zu erhalten, um sich z. B. auf der Höhe des deutschen Kunstschaffens bewegen zu können. In diesem Sinne konnte Seiffert mit Recht sagen[1]), daß es Bach's Schüler waren, die Scarlatti's geistige Nachfolger wurden — ein Satz, der auch in unserer Kunstgattung, dem Klavierkonzert, den Nagel auf den Kopf trifft.

Sogleich

Nicola Jomelli

* 10. September 1714 in Aversa (bei Neapel), † 25. August 1774 ebenda. Bedeutender neapolitanischer Opernmeister. 1753—1768 Hofkapellmeister in Stuttgart.

gibt in seinem von zwei Violinen, Bratsche, Baß, zwei Hörnern und zwei Flöten begleiteten Klavierkonzert[2]) Zeugnis von dem Unvermögen der damaligen italienischen Instrumentalkomposition, sich über die einfachen künstlerischen Handgriffe zu erheben. Form und Gehalt bewegen sich ganz im Rahmen des Herkömmlichen. Im ersten Satz erinnert ein fanfarenartiger Tuttiabschluß, der sich vor jedem Solo, dieses gleichsam herausfordernd, wiederholt an ähnliche Motive in der Opernmusik, die das Auftreten gewichtiger Persönlichkeiten begleiten. Das Klavier hat ein eigenes Solothema, um wenigstens in thematischer Beziehung einen Vorsprung gegen das klanglich so reich besetzte Orchester und seine unausgesetzte Begleitung zu haben. Auf konzertierende Behandlung, sei es in spieltechnischer oder dramatischer Beziehung muß es so wie so ganz verzichten. Das Beste am ganzen ist ein gelegentliches Auflodern von jenem feurigen Temperament, das die Südländer von jeher vor ihren Kameraden in Norden ausgezeichnet. Schon in der Wahl des ungeraden Taktrhythmus ($^3/_4$) für einen ersten Konzertsatz offenbart sich ein solches Streben. Hier die einleitenden Takte des Tuttiritornells:



Der zweite Satz, in dem die Bläser und in Übereinstimmung mit den Bemerkungen von Quanz und Scheibe auch die Bratsche aussetzen, zerfällt in zwei ziemlich gleiche Teile. Zunächst hebt das Klavier mit einer gesangvollen Kantilene an, die es dann unter schlichter Begleitung des Orchesters (vgl. oben) fortsetzt. Nach dem Wiederholungszeichen auf

1) S. 426.

2) Wien, Musikfreunde, 1412 s Nr. 7.

der Dominante nimmt das Tutti die vorher vom Soloinstrument gespielte Melodie auf, räumt dem Klavier erst später wieder melodische Selbständigkeit ein, um es nun mit feinem Klangverständnis in der uns beispielsweise vom Hamburger Bach her geläufigen Weise zu vervollständigen. Obwohl reichlich mit Ornamentik behangen macht der Satz doch keineswegs den Eindruck einer nur auf äußere Wirkung abzielenden Komposition. Der Schlußsatz des dreisätzigen Konzerts ist in der hier wohl den Wiener Meistern vorbildlichen Menuettform ausgeführt; allerdings erhält auch dieser nur durch Einfügung von Wiederholungszeichen die nötige zeitliche Ausdehnung. Es zeigt sich daran so recht, wie sehr der eigentliche Begriff des Konzertierens dem Italiener innerlich fremd; Konzert heißt für ihn eine Komposition für ein einzelnes Instrument mit Begleitung des Orchesters, die genau nach dem Muster der Opernarie auszuführen sei. Daß das Tutti auch einen sehr wirksamen Bestand des Ganzen bildet und bilden muß — davon hat unser neapolitanischer Opernmeister so wenig wie sein berühmter Kollege von der opera buffa,

Baldassare Galuppi (detto Buranello)

*** 18. Oktober 1706 auf Burano (bei Venedig), † 3. Jan. 1785 in Venedig.**

eine Ahnung.

Seine beiden Klavierkonzerte[1]) sind in ähnlicher Weise wie das Jomelli's ausgeführt. Eine nichts bedeutende Anhäufung von Plattheiten. Im Gegensatz zum Neapolitaner zieht unser Venezianer Tonsetzer in seinen beiden Kammermusikwerken die Besetzung des Tutti durch ein Streichtrio vor, und legt dadurch nahe, diese so hervortretende Eigentümlichkeit mit der Gewohnheit des ja ebenfalls in Italien groß gewordenen Joh. Christ. Bach während seiner Londoner Zeit in Beziehung zu bringen.

Galuppi's erste Konzertsätze, in der üblichen Weise einthematisch, ergehen sich reichlich in nichtssagendem Figurenwerk. Das Tutti spielt hier eine gleiche lächerliche Rolle wie in dem Konzert Jomelli's. Der Aufbau als solcher bewegt sich in den bescheidensten Grenzen. Selbst auf die doch gerade bei einem italienischen Opernmeister zu erwartende Einführung eines Gegensatzes auf der Dominante ist verzichtet. Der zweite Satz strotzt von einer Unmenge von Trillern und anderen Verzierungen; im Schlußsatz sinkt der Komponist, nachdem er schon vorher sich jedes persönlichen Ausdrucks begeben hatte, ganz auf das Niveau gewöhnlichster Mache herab, trotzdem er mit einem Fugato verheißungsvoll einsetzt. Einer konzertierenden Ausarbeitung ist eben so aus dem Wege gegangen, wie einer motiv-thematischen Entwicklung.

1) Dresd. HS. Ce. XII; B. HS. 6975.

Über den springenden Punkt des Konzertbegriffs scheint sich Galuppi noch weniger als seine beiden in der Überschrift mitgenannten Landsleute klar gewesen zu sein; die Bewahrung der Dreisätzigkeit kann ihm auch nicht zum Lobe angerechnet werden, da ja diese, wie in der Einleitung nachgewiesen, eine Errungenschaft der italienischen Opernmusik war.

Ein würdiges Gegenstück zu diesen wohl den Gipfel der Inhaltlosigkeit darstellenden Konzerten sind Galuppi's als op. 2 erschienenen Klaviersonaten[1]), die aber gleichwohl für die formgeschichtliche Forschung etwas mehr zu bedeuten haben. Das beste, was ich an Klaviermusik von Galuppi kennen lernte, ist eine viersätzige Sonate in *e*[2]), in deren dritten Satz sich sogar wohlgelungene Anläufe, die Farbengebung des Orchesters auf das Klavier zu übertragen, nachweisen lassen: zwischen die marschmäßige Melodie rasselt nämlich hier in der Tiefe des Klaviers eine Zweiunddreißigstelfigur hinein, die eigentlich so recht für den rauhen Streichbaß erfunden zu sein scheint. Diese Sonate steht über seinen andern Klavierkompositionen hoch erhaben und kann tatsächlich Anspruch darauf machen, auch heute noch gekannt und gespielt zu werden. Daß den formal unfertigen Sonaten eines Galuppi oder Manfredini gleich unausgereifte und wenig überdachte Konzerte entsprechen, darf eigentlich nicht wunder nehmen. Dabei muß allerdings zur Ehrenrettung Manfredini's, den wir jetzt kurz betrachten wollen, hervorgehoben werden, daß seine Sonaten doch wesentlich höher zu veranschlagen sind, wie Galuppi's op. 2, die, wenn auch nicht gerade namentlich zum Gebrauch für das schwache Geschlecht bestimmt, so doch den Ansprüchen des »ödesten Frauenzimmerdilletantismus« zu weit entgegen kommen. Das Klavierkonzert

Vincenzo Manfredini's[3])

* 22. Okt. 1737 in Pistoja, † 5. Aug. 1799 in Petersburg, wo er lange als Kapellmeister wirkte.

kommt diesen Ansprüchen allerdings schon erheblich näher. Sein »*concert choisi*« ist von zwei Violinen, Bratsche und Baß begleitet, zu welcher Besetzung in den Ecksätzen noch zwei Oboen oder Flöten und zwei Hörner hinzutreten können. — Im ersten einthematischen Satz fehlt eine Entwicklung des gegebenen Tongedankens, sei es nun im konzertierenden oder sonatenhaften Stil, eine Ausnützung der in den beiden ausführenden Instrumentalkomplexen begründeten klanglichen Verschiedenheit in gleichem Maße wie bei den anderen Italienern. Mit einer

1) M. mus. pr. 4675.
2) Kl.-M. a. a. Z. II.
3) Dresd. u. Berlin, Druck v. Hummel in Amsterdam.

fast kindlich wirkenden Regelmäßigkeit kehrt nach jedem Klaviersolo im ersten Satz eine abschließende Tuttiphrase wieder. — Im zweiten Satz schweigen, wie schon erwähnt, die Bläser, während sich die Streicher auf Vor- und Nachspiel nebst Begleitung des Soloinstruments beschränken.

Den letzten Satz teilte Manfredini dreifach; die schwache Thematik und Durchführung läßt die Notwendigkeit der Wiederholung eines jeden dieser Teile nicht recht notwendig erscheinen. Der erste davon ist ganz dem Tutti für den Themasatz gewidmet; im zweiten führt das Klavier das Thema, vom Orchester begleitet, mit viel Ornamentik geschmückt, aus, worauf ein kurzes Nachspiel vom Tutti diesen Abschnitt auf der Dominante abschließt. Im letzten Teil wiederholt sich der zweite auf der Dominante mit Rückmodulation nach der Grundtonart. Die ganze Arbeit leidet an schwacher Erfindung und dürftiger Ausführung, für die auch die reichere Tuttibesetzung mit Blasinstrumenten keinen Ersatz zu bieten vermag.

Dieses bei allen drei Italienern zutage tretende mangelnde Formverständnis muß eigentlich um so mehr überraschen, als doch gerade dieses Volk sich ehedem in formaler Beziehung so zeugungsfähig erwiesen hatte, daß es von andern mit Recht darum beneidet werden konnte. Auf der einen Seite hat die Oper ein wenig abgefärbt, auf der andern muß die Suite etwas abgeben; dabei geschieht dies nicht nach Maßgabe irgend welcher Ergebnisse reiflicher formaler Überlegung, sondern was gerade am Wege zu finden ist, wird aufgegriffen und in die Konzertform hinein verarbeitet. Diese Urteilslosigkeit in Sachen der höheren Kunst und des vornehmen Geschmacks scheint aus der Opernsinfonie, wo sie Kretzschmar zuerst nachwies[1], in die Kammermusik mit hinüber genommen zu sein.

1) Führer, 43 f.

4. Kapitel.

Wien.

Nachdem wir nun im vorigen Kapitel das wenig gediegene und wenig fruchtbringende Schaffen einiger italienischer Tonsetzer kennen gelernt, wenden wir uns zum Abschluß unserer Untersuchung nach Wien. Die alte Kaiserstadt kann zu der Zeit, wo wir eintreten, bereits auf eine ruhmreiche und für die Klaviermusik sehr segensvolle Vergangenheit zurückblicken, lassen sich ja doch die Anfänge der Wiener Orgel- und Klavierschule bis ins 15. Jahrhundert (Hofhaimer) zurück verfolgen. Weniger in einer ursprünglichen, autochtonen Wurzelständigkeit, was z. B. an den englischen Virginalisten so ganz besonders zu bewundern ist, liegt zunächst ihre Bedeutung, sondern in einer klug berechnenden und einer selten gediegenen Auswahl fremder, lebenskräftiger Stileigentümlichkeiten. Dadurch sind die späteren Wiener Meister in der Lage, einen allen auch nur denkbaren Anforderungen befriedigenden Klavierstil auszubilden. Sie holen sich die Form bald aus Frankreich, bald aus Italien, in den Vorrat ihrer Spielfiguren nehmen sie auf, was immer sie nur an entwicklungsfähigen und lebenskräftigen Keimen kennen lernen konnten. So geschah es, daß beispielsweise Froberger, der am Beginn dieser Bewegung steht, französische Formen im französischen Stil, italienische Formen im italienischen Stil ausarbeitet. Der ältere Muffat geht darin bereits einen Schritt weiter, und führt das Werk Froberger's in dem Sinne zur Vollendung, daß er durch eine vollkommene Verarbeitung und Verschmelzung beider Stile ein neues Drittes zu geben imstande ist. Dieser Werdegang kommt in Gottlieb Muffat zum Abschluß: hier verdichten sich diese verschiedenen deutschen, französischen und italienischen Grundformen zu einem, den vorigen an Eigenart um ein Beträchtliches übertreffenden Klavierstil, der nur so mit seiner gediegenen und erprobten Grundlage den augenblicklichen Anforderungen der Aussprache einen selbständigen, durch keine technischen Rücksichten gebundenen selbstschöpferischen Persönlichkeit dienstbar sein kann. — Aus der Schule Johann Josef Fux, wo der jüngere Muffat seinen letzten künstlerischen Schliff empfing, sollte noch ein andrer Meister, wenn auch nicht von gleicher Bedeutung, hervorgehen und zwar

Georg Christof Wagenseil

* 15. Jan. 1715 in Wien, † 1. März 1777 ebenda. Kammerkomponist am Wiener Hof.

der der Wiener Schule die neue Schreibweise der Mannheimer und die Bekanntschaft mit dem Pianofortestil vermitteln sollte. Leider sind wir nicht in der Lage, diese Stilwandlung innerhalb seines eignen Schaffens, in ähnlicher Weise wie bei Johann Christian Bach verfolgen zu können; denn seine Klavierkonzerte und andere mir bekannte Kammermusikwerke führen uns bereits ausnahmslos mitten in das Gebiet der Pianofortemusik hinein. An Konzerten lag folgendes vor: *F* 2/4, *G* 3/8, beide B. 11850; *A* 4/4, *E* 4/4, beide M. HS. 1619, 1620; *Es* 4/4, *C* 4/4, *G* 4/4, *F* 4/4, *A* 4/4, *Es* 4/4, *D* 2/4, *A* 2/4, *C* 2/4, *B* 4/4, *F* 4/4, *F* 2/4, *g* 4/4, *D* 2/4, *F* 4/4, sämtl. Dresd. HS. Ce XIX und Ce XX. Schon die Besetzung des Tutti mit einem Streichtrio, von dem Wagenseil nur zweimal abgewichen, zeigt von vornherein, mit wes Geistes Kindern wir es hier zu tun haben.
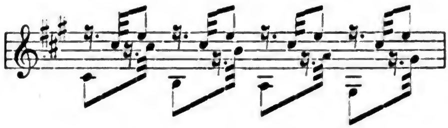
Diese beiden Besetzungsänderungen gestalten sich folgendermaßen. In einem Werk, das allerdings mehr Duo oder Trio als Klavierkonzert ist, stellen nur zwei Violinen das Tutti vor. Dafür entschädigt ein anderes Konzert hinwiederum reichlich, wenn hier dem üblichen Streichtrio noch zwei Bratschen, zwei Flöten, zwei Oboen und zwei Hörner beigegeben sind. Die Verwendung der Blasinstrumente (in den Ecksätzen) ist durchaus nicht schablonenhaft oder skizzenmäßig, sondern macht dem Instrumentalkomponisten Wagenseil alle Ehre. Überhaupt steht unser Meister in bezug auf Orchestertechnik ganz auf der Höhe seiner Zeit, was eigentlich auch nicht wunder nehmen kann, da unser Meister ja auch einer der fruchtbarsten Sinfoniker vor Haydn ist: wir finden bei ihm die Füllmotive des Tutti, die uns nun auch bereits alte Bekannte sind, die Teilung des Tuttiritornells in ein Solo- und Orchesterthema oder mit anderen Worten die Aufstellung von zwei thematischen Gebilden im Tuttiritornell, u. dgl.
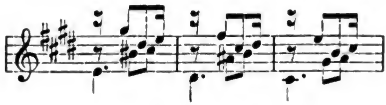
Für Wagenseil stand die Zusammensetzung eines Konzerts aus drei Sätzen bereits unwandelbar fest; daß er dabei gleich J. C. Bach eine nicht zu übersehende Vorliebe für menuettartige Schlußsätze zeigte, darf uns eher beim Londoner Bach als bei unserem Wiener Komponisten wunder nehmen — war ja doch die Einführung und Festhaltung dieses Satzes in der Kunstmusik eine Eigentümlichkeit der Wiener Schule. — Mitunter stört in den Klavierkonzerten Wagenseil's ein Mißverhältnis in der Ausdehnung einzelner Sätze.

Sein Klaviersatz ist größtenteils bereits für das moderne Hammerklavier berechnet. In dieser Umgebung berührt eine orgelmäßige Baßführung wie die folgende


[1]

um so absonderlicher. Ungewohnt waren bislang auch Spielfiguren wie folgende:


[1] usw.


[1].

Im allgemeinen fehlt dem Figurenwerk eine gediegene thematische Verwebung mit dem Ganzen: man merkt überall, nicht nur an der Anlage im allgemeinen, sondern auch in der Ausführung im einzelnen: Wagenseil war es in seinen Konzerten nicht um eine harmonische Gesamtwirkung im wettstreitenden Stil zu tun, sondern um die Freude am Spiel und Spieler. Diese Spielfreudigkeit spricht aus allem, dem ornamentalen Schmuck, den gelegentlichen Kadenzen usw. Rhythmisch nur beiläufig eingeteiltes Tiratenwerk, das in den Schlußteil des bekannten andante varié von Haydn einen Ableger entsendet, gehört wie bei Wolf schon bemerkt, der modernen Klaviermusik an.
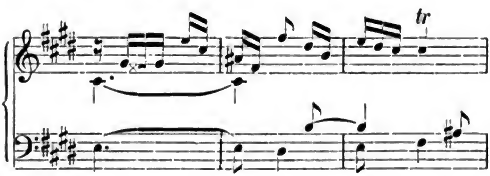
Die oben erwähnte Teilung des Tuttiritornells in ein Solo- und Tuttithema darf eigentlich als Ausnahme gelten; gewöhnlich beläßt es Wagenseil bei der thematischen Fundierung seiner ersten Konzertsätze bei einem Hauptthema, zu dem sich allerdings fast regelmäßig auf der Dominante ein Gegensatz im Soloinstrument gesellt. In seiner Besorgnis um ein dankbares Solospiel versäumt er es höchst selten, bei den Klaviersätzen mit reichem figurativem Schmuck zu prunken — ein mitunter uns heute etwas verblaßt anmutendes musikalisches Rokoko, da sich diese Ornamentik von Periode zu Periode vermehrt, und dadurch einem gediegenen Musizieren geradezu die Adern unterbindet.

Namentlich verdient dagegen die natürliche und leichte Beweglichkeit seiner Harmonik in den Durchführungsteilen hervorgehoben zu werden, die sich nicht nur auf einen großen Vorrat an Modulationen für diese Abschnitte, sondern auch auf kleine Perioden, ja Takte erstreckt: so findet sich bei Wagenseil mit einer staunenswerten Regelmäßigkeit,

---

1) Aus M. HS. 1619 und 1620.

wenn nicht in jedem Satz eines Werkes, so doch sicher einmal in jedem Konzert eine kürzere Phrase erst in Dur, und sofort daran anschließend im gleichnamigen Moll. Gelegentlich bringt er den ganzen Themasatz vor der Rückkehr nach dem Durchführungsteil in der gleichnamigen Molltonart. Diese feine harmonische Abtönung scheint hier geradezu an die Stelle der früheren dynamischen Abtönung getreten zu sein. Wurde ehedem eine zweimal nach einander gespielte Phrase dadurch für den Hörer besonders pikant, daß sie das zweite Mal in echoartiger Wirkung pianissimo vorgetragen wurde, während sie das erste Mal forte gebracht wurde, so tritt hier statt der dynamischen Abtönung die harmonische ein, der ja später Schubert und Brahms so reizvolle Wirkungen abgewannen. — Auch kürzere chromatische Fortschreitungen (sogar in verminderten Quintenintervallen, ähnlich wie bei Agrell und Graun) geben bei Wagenseil eine angenehme Würze ab, wenngleich sie sich nie zu den so charakteristischen Gebilden eines Müthel oder Platti verdichten. — Erkennen wir in der genannten Abtönung einen Hinweis auf die kommende Zeit im Gebiete der Harmonik, so möge ein solcher auch aus dem der Rhythmik nicht fehlen. Gemahnen nicht rhythmische Verschiebungen wie die folgende an Brahms?



[1]

Die Ausführung im einzelnen bietet uns keine neuen Gesichtspunkte: außer den Ritornellen ist dem Orchester wenig selbständige Tätigkeit eingeräumt, so daß es sich hauptsächlich auf Begleitung und Schattierung des Soli beschränken muß. Gelegentlich geht der Einführung des Seitenthemas auf der Dominante hier noch ein Klaviersolo mit dem Grundthema vorher. Das zweite Thema läßt Wagenseil gewöhnlich bald wieder fallen, und zieht es lieber vor, später einen neuen figurativen Gegensatz einzuführen. Der Schwerpunkt des Wagenseil'schen Schaffens ist in der modulatorischen Beweglichkeit des Durchführungsteiles zu sehen; er berührt hier nach der Dominante die Paralleltonart, die Oberdominante in Moll, die gleichnamige Molltonart usw. und erscheint darin so recht als ein Vorläufer der späteren klassischen Durchführung.

In den Mittelsätzen übernimmt selbstverständlicherweise ebenfalls das Klavier, auch bei geschiedener Solo- und Tuttithematik die melodische

1) M. HS. 1620.

Führung, und gönnt dem Tutti selten mehr als ein paar Takte selbständigen Hervortretens. Gerade diese langsamen oft sehr kantilenenreichen (besonders ein Konzert in *F*) Mittelsätze machen so recht den Eindruck von Klaviersolis, bei denen die Tuttibegleitung unschwer zu missen wäre. Zerfallen diese Teile nur gelegentlich durch Reprisen in zwei Abschnitte, so erhalten gerade durch diese Wiederholungen die wie schon erwähnt größtenteils menuettartigen Schlußsätze Wagenseils ausnahmslos ihren nötigen Umfang. Nach dem Zeichen auf der Dominante fährt er gewöhnlich mit der Transposition seines Themas oder mit der Einführung eines Gegensatzes fort, zerlegt mitunter aber auch den Hauptgedanken in Motive und Partikelchen, und bestreitet damit den Anfang dieses Teils z. B. im Konzert in *A*[1]). Wir haben hier fast schon eine Durchführung im modernen Sinne vor uns, die gerade diesem Konzert weittragendere Bedeutung sichert.

Ganz den Fußtapfen seines Lehrers folgt

Leopold Hoffmann

*** um 1730 in Wien, † 17. März 1793 ebenda. Schüler von Wagenseil[2]). Chordirektor von St. Stefan und Peter. Hauptsächlich Kirchenkomponist.**

Konzerte in Dresd. HS. Ce XIV: *C* $^4/_4$, *F* $^4/_4$, *C* $^4/_4$, *A* $^2/_4$, *C* $^4/_4$ (auch Wien, Musikfr.), *F* $^4/_4$, *C* $^4/_4$: in Wien, Musikfr. VII 1430 s. Nr. 3: *C* ₵, 12184 *C* $^2/_4$. Die herkömmlichen Streichpartitur ist nur ausnahmsweise mit Hörnern oder Trompetenstimmen erweitert. Merkwürdig ist bei Hoffmann die uns sonst nur noch bei Haydn begegnende Beiziehung eines zweiten konzertierenden Instruments, und zwar einer Oboe. Solche Stücke sind gerade darum besonders beachtenswert, weil sie die Brücke vom alten concerto grosso zum Tripelkonzert Beethoven's und Doppelkonzert Brahms bilden.

Mit seinen Schlußsätzen in Menuettform steht Hoffmann inmitten des Wiener Tonsetzerkreises; auch in Streichtrios[3]) hält er an dieser Liebenswürdigkeit seinen Hörern gegenüber und am eigenen tiefeingewurzelten Geschmack durchaus fest. — In seinen einthematischen Hauptsätzen beschränkt er sich nach dem Vorbilde seines Lehrers vielfach auf die Anbringung von Wiederholungszeichen an Stelle einer abwechslungsreicheren, konzertierenden Ausführung und weiß auch seinem Tutti, selbst wenn er es mit Bläsern reichlicher besetzt, keine neuartigen Wirkungen abzugewinnen; denn füllende Tuttimotive sind in jener Zeit doch schon Allgemeingut des Konzertkomponisten gewesen. — Betrachten wir also zunächst die Werke mit zwei konzertierenden Instrumenten.

---

1) M. HS. 1619.

2) Grove IV, 345.

3) M. HS. 1440, 1441. 1442.

Das einzige Thema des ersten dieser Doppelkonzerte aus *C* $^{4}/_{4}$ [1]) erfährt sogleich beim Tuttiritornell durch die Oboe eine klangliche Verstärkung; der nachfolgende Klaviersatz unterscheidet sich darin nur durch einen neuen ornamentalen Aufputz. Weiter gestaltet sich das Verhältnis der beiden Soloinstrumente so, daß Oboe und Klavier stets nach einander solistisch hervortreten, indem sich die Themen und ihr figuratives Beiwerk bei beiden oft Ton für Ton wiederholen. Eine schier unersättliche Lust an klanglicher Ablösung und wechselnder Farbe spricht aus diesen kompositionstechnisch so überaus einfach ausgeführten Perioden. Im zweiten Satz muß das Klavier zu gunsten der Oboe auf jede heraustretende solistische Tätigkeit verzichten und sich mit verhältnismäßig belanglosen Begleitfiguren zufrieden geben.

Überhaupt hat es Hoffmann verstanden, dadurch eine in seiner Zeit nicht häufige Plastik der melodischen Linie zu erzielen, daß er die Oboe, wenn auch nicht ganz allein die Melodie führen, so doch stets Melodie verstärken läßt; durch diese vom übrigen Tutti ja so auffallend sich abhebende Klangfarbe der Oboe gewinnt die Thematik für den Hörer von selbst an Eindringlichkeit.

Den Schlußsatz bilden Menuettvariationen in folgender Anordnung: zunächst wird das Thema vom Orchester und der Oboe aufgestellt. In den zwei ersten Veränderungen dürfen sich die beiden konzertierenden Instrumente — natürlich jedes für sich — solistisch ausleben. In die dritte dagegen müssen sie sich teilen, ähnlich der fünften Veränderung, wo sich das ursprüngliche Thema eine Teilung zwischen die beiden Soloinstrumente gefallen lassen muß. Die vierte gehört der Oboe allein zu einem wirkungsvollen, vom Klavier begleiteten Solo. Um diesem Satz die nötige formale Rundung zu geben, wiederholt er am Schluß den Themasatz. Hoffmann steht mit diesem eine merkliche Spannung im Gefühl des Hörers auslösenden Verfahren in seiner Zeit nicht allein da — Gottlieb Muffat hatte sich, wie wir wissen, ebenfalls bereits von dieser Zweckmäßigkeit einer solchen Abrundung überzeugt. Daß hier wohl die französische Rondoform abgefärbt haben mag — darauf hat schon Seiffert [2]) sehr richtig hingewiesen. Wie man sieht, hat Hoffmann in seinen Konzertvariationen mehr Abwechslung und auch Geschlossenheit gebracht, als Johann Christian Bach, wie andrerseits auch seine Veränderungen der Konzertidee wenigstens etwas näher stehen mit der Freude am instrumentalen Wechselspiel.

Das andere Klavierkonzert aus *F* $^{4}/_{4}$ mit obligater Oboe unterscheidet sich vorzüglich in der Tuttibesetzung von dem eben besprochenen: es

---

1) Dresd. HS. Cc XIV.
2) S. 321 f.

sind hier Hörner eingefügt, die sich durch eine in jener Zeit noch ungewohnte Selbständigkeit der Behandlung auszeichnen. Im übrigen deckt sich der Bau dieses Konzerts mit dem obigen bis auf den Schlußsatz, der diesmal nicht aus Veränderungen, sondern in der üblichen Durchführung eines Themas besteht.

Hoffmann's übriges Konzertschaffen ist mit dem Wagenseil's nahe verwandt. Vermögen auf der einen Seite nicht ungeschickte Leistungen einen günstigen Eindruck zu hinterlassen, so schwächen doch wieder andere Werke, die in inhaltlosem Figurenwerk geradezu schwelgen, den guten Eindruck der ersteren um ein bedeutendes. Inhaltlich sind auch die Konzerte Hoffmann's so wenig wie die seines Lehrers Wagenseil selten mehr als Unterhaltungsmusik (vgl. S. 16) — Gelegentlich hinzutretende Hörner, deren Stimmen in einigen Handschriften vorhanden sind, in anderen fehlen, scheinen nicht vom Komponisten selbst zu stammen, was uns schließlich nicht wunder nehmen kann, da ja in früherer Zeit dem »Besteller« einer Musik freistand, solche Instrumente nach Geschmack und Möglichkeit beizuziehen (vgl. S. 13).

Es erübrigt noch, auf das Konzertschaffen von

Josef Haydn
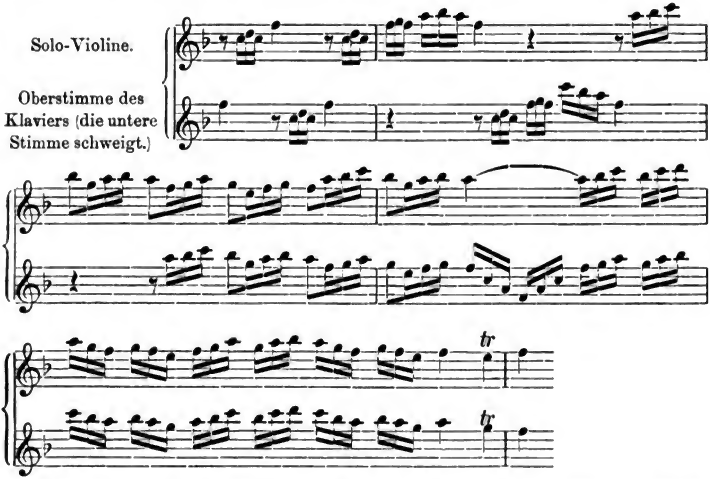
einige Blicke zu werfen.

Von den zahlreichen in Lebensbeschreibungen genannten Klavierkonzerten dieses Meisters kann ich nur drei namhaft machen, da alle anderen mir zugänglichen als Klavierkonzert bezeichneten Werke Klavier-Violin-Sonaten waren.
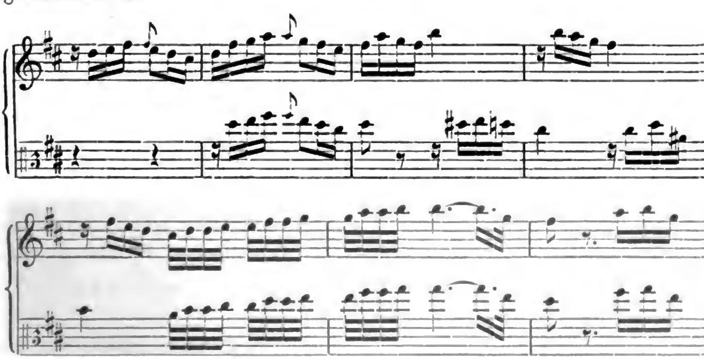
Wie bei Hoffmann die Oboe als zweites Soloinstrument eingeführt ist, weist das eine der Haydn'schen Werke[1]) eine Solo-Violine auf. Wie dort so ist auch hier das zweite Soloinstrument beim ersten Tuttiritornell als melodieverstärkendes Instrument verwendet. Obwohl nun Haydn den ersten, zunächst folgenden Klaviereinsatz mit dem gleichen Thema macht, legt er diesen Gedanken auch dem sich daran anschließenden Violineinsatz zu grunde, was natürlich eine Mattigkeit und Abschwächung dieses Solos zur Folge hat, da das Thema dreimal kurz nacheinander gebracht wird. Immerhin ist es bezeichnend, daß Haydn nach dem Tuttiritornell und dem Klaviereinsatz noch ein thematisches Solo der konzertierenden Violine für nötig hielt, während z. B. Hoffmann auf einen solchen verzichten konnte, da ja die Oboe durch ihre heraustretende Klangfarbe eigentlich ihren thematischen ersten Einsatz beim Tuttiritornell gemacht. — Die zwischen Klavier und Violine gleichmäßig verteilten, mitunter imitierend ausgeführten Figurationen bestehen der Hauptsache nach aus dem herkömmlichen Tiratenwerk. Um wenig-

1) Dresd. HS. Ce. 5.
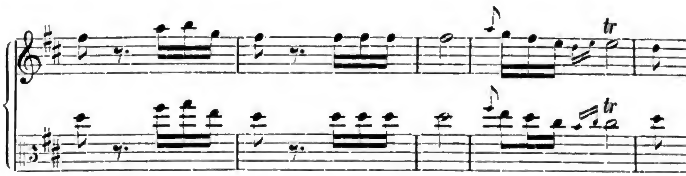
stens einige Abwechslung in das Ganze zu bringen, wählt auch Haydn die Dominante zur Einführung des gegensätzlichen Themas. Der Klaviersatz verläuft im weiteren ziemlich hausbacken und weiß weder durch thematische noch durch wettstreitende Perioden die Aufmerksamkeit des Hörers wach zu halten. Reizvoll hebt sich von seiner ganzen Umgebung eine kleine Kadenz ab, die ganz im Stile des alten concerto grosso ein spannendes echoartiges Wechselspiel entwickelt:



im übrigen aber folgender Kadenz aus dem schon erwähnten Konzert für Violine und Bratsche[1]) von Johann Karl Stamitz aus dem Gesicht geschnitten ist:



1) M. HS. 1260.



— ein neuer Beweis, welche große Verbreitung und welch eifriges eingehendes Studium die Mannheimer Sinfoniker von seiten ihrer Fachgenossen erfahren.

Im zweiten Satz berührt es auffallend, daß Haydn, der doch nach eigener Aussage auch mit Werken von Karl Philipp Emanuel Bach sich eifrig beschäftigte[1]), nicht nach dem Vorbilde dieses Meisters den Solisten mit einer schön geschwungenen Kantilene Gelegenheit zur Entfaltung eines gesangvollen Tones ihrer Instrumente geben wollte, sondern ihre Stimmen wie in den Ecksätzen mit ziemlich inhaltsarmen Figurenwerk ausstattete. Der letzte Satz, — wie sollte es bei einem Wiener Komponisten anders sein — läßt lustige Tanzweisen erklingen, die allerdings gelegentlich dem Geschmack der Menge zu sehr entgegenkommen.

Ein anderes Konzert in *F*[2]) vermag uns heute in seiner Alltäglichkeit und Plattheit noch weniger zu interessieren wie das eben besprochene. Das Tutti ist hier das uns aus der Wiener Schule her so geläufige Streichtrio. Ähnlich wie z. B. Galuppi macht sich auch Haydn hier jener stilistischen Formvermischung schuldig, indem er sich sogar in den Ecksätzen an Stelle einer abwechslungsreichen Ausführung mit der Anbringung von Wiederholungszeichen begnügt. Haydn war in diesen Werken noch nicht zu einem richtigen Erfassen der Konzertform gelangt, — dies sollte ihm für eine spätere Zeit vorbehalten sein; hier kann er seine Freude an einem virtuosen Satz und dessen gelungener Ausführung noch nicht bändigen. Andere, dem Verfasser unbekannt gebliebene Werke, scheinen, nach Pohl, ganz aus demselben Geiste geboren zu sein.

Keines der eben genannten Stücke vermag einen Vergleich mit dem formvollendeten und in jeder Hinsicht durchaus auf der Höhe der Zeit stehenden Klavierkonzert in *D* (op. 37)[3]) mit Begleitung von zwei Violinen, Bratsche, zwei Oboen, zwei Hörnern und Baß, auszuhalten.

Diese reiche Besetzung des Orchesters veranlaßte schon eine gegen früher viel reichhaltigere Ausarbeitung der Tuttistimmen, wo Haydn ab-

1) Griesinger, S. 115.
2) Dresd. HS. Ce. 5a.
3) Neuausgabe bei Steingräber.

sichtlich neue Klangwirkungen durch Mischung verschiedener Orchesterfarben mit dem Klavierton zu gewinnen sucht; auf die kurzen Solostellen, die für das Streben der Zeit nach Abstoßen des generalbassierenden Cembalos und der offiziellen Einführung des Violoncellos bezeichnend sind, ist schon bei der Besprechung von Adolf Karl Kunzen hingewiesen worden.

Der erste, gleichwohl nur einthematische Satz hat alle formalen Durchgangsstadien bereits hinter sich und steht in herrlichem Bau nach jeder Seite hin einwandfrei vor uns. Solo und Tutti wettstreiten mit einander oder ergänzen sich gegenseitig, wie es die Durchführung eben augenblicklich erfordert. Haydn scheint in der Konzertkomposition einen ähnlichen Sprung wie in der des Streichquartetts gemacht zu haben, da auch dieses Werk »auf eine ganz neue Besondre art geschrieben« [1]) ist.

Den üblichen ersten Einsätzen folgt wiederholt ein lebhaftes Wechselspiel zwischen beiden Tonkörpern, dem sich die etwas ausgedehntere, auf der Dominante abschließende Überleitung angliedert; diese selbst ist in der Weise ausgeführt, daß das Tutti den harmonisch-melodischen Weg der solistischen Ornamentik markiert. Auf der Dominante tritt nun die eigentliche Durchführung ein, in der Motive aus dem Grundgedanken (besonders aus seinem zweiten Takte) in angemessener Verteilung von den beiden Instrumentengruppen verarbeitet werden; dabei ist nach Möglichkeit auf ein konzertmäßiges Ablösen des Soloinstruments durch das Tutti Rücksicht genommen. Denn nicht nur daß dieses genannte Motiv im Verein mit einem nicht so bedeutsamen aus dem Schluß des Ritornells den Stoff für eine über zwei Seiten lange Durchführung abgibt, beweist, daß wir es hier mit einer Durchführung im modernen Sinne zu tun haben, auch der hier niedergelegte harmonisch-modulatorische Reichtum bekundet die Zugehörigkeit dieses Teiles zur neuen Schule. — Bei der Rückkehr, die wörtlich dem ersten Teil entnommen ist, treten nur dadurch mitunter kleine Abweichungen ein, daß Haydn sein Thema durch Ausfüllung mit Wechselnoten und Tiratenwerk etwas belebter und abwechslungsreicher gestaltet. — Auf dem üblichen Quartsextakkord wünscht Haydn eine Kadenz.

Der Klaviersatz weist überall eine beachtenswerte, früher nicht gekannte Zurückhaltung in der Anbringung virtuoser Elemente auf, so daß die trotzdem sehr lebensvolle Figurierung eine Sechzehntelbewegung nicht überschreitet, — ganz im Sinne eines Joh. Christ. Bach oder Mozart.

Der zweite Satz hat ebenfalls nur einen Hauptgedanken zu seiner

1) Vgl. Sandberger Z. G. d. H. Strqu., S. 1.

thematischen Grundlage.. Es kam dem Komponisten vornehmlich darauf an, auf dem Klavier, um mit K. Ph. E. Bach zu reden, so sangbar als nur möglich spielen zu lassen. Mit der ornamentalen Ausschmückung hat Haydn auch in diesem Satz gespart, und stellt z. B. in seinen bekannten *f*-Variationen für Klavier allein weit größere Anforderungen an das technische Können seines Spielers.

»Rondo all' Ungarese« ist diesmal der Schlußsatz überschrieben, dessen Thema mit seiner Heiterkeit allerdings wenig Lokalkolorit aufweist, wenigstens für unsere heutigen Begriffe. Das Klavier führt uns gleich in medias res; der Wegfall der Tuttieinleitung kann uns eigentlich auch nicht mehr überraschen, da wir solchen Gewohnheiten in der Wiener Schule z. B. bei Wagenseil schon mehrfach finden. — Die Rondoform selbst ist hier nicht mehr nach strenger Schablone wie bei Johann Christian Bach, Abel oder den Mannheimern ausgeführt, sondern mit einer auf den Konzertsatz Rücksicht nehmenden Freiheit gehandhabt. Als besonders wirkungsvoll verdient ein pianissimo-Einsatz in *C* hervorgehoben zu werden, so recht der echte Haydn, der wie in seinen Sinfonien so auch hier durch Überraschungen seine Zeit in Staunen versetzt. Ein figurativer Nachsatz, dessen harmonische Fortschreitung jedes mal durch einen kräftigen Tuttiakkord unterstützt wird, leitet zu einem Minore in der gleichnamigen Molltonart hinüber. Haydn versucht hier nicht ohne Erfolg, der Melodie dieses Tonsatzes eine unruhig schillernde Färbung zu geben, daß er sie ziemlich lang mit Trillerfiguren ausschmückt. Bald zieht jedoch dieses trübe Wölkchen wieder vorüber, und in strahlendem Dur erscheint das Maggiore mit dem Hauptthema. Um nun eine Spannung in die beiden noch folgenden Themaeinsätze zu bringen, erfindet der Komponist eine kurze Mollmelodie, durch welche er jetzt, wie vorher durch das Minore, die Wirkung des folgenden Themaeintritts feinsinnig steigert. —

Im Gegensatz zu dem Konzertschaffen von anderen Meistern, z. B. von süddeutschen oder italienischen, sind wir in der Lage, bei den Wiener Tonsetzern unserer Zeit mit vollstem Recht von einer Schule sprechen zu können. Aus einer großen Vergangenheit entwickelten sich hier allerdings unter dem Einfluß anders gearteter auswärtiger Eigentümlichkeiten — von alters her ja ein Kennzeichen der Wiener Schule (vgl. oben) — ein neuer Stil, der auch für die Zukunft Bedeutung gewinnen sollte. So gerne sich zu jeder Zeit die Wiener Tonsetzer Anregungen von auswärts holten, ebenso sehr verstanden sie es stets, diesen fremden Eindringlingen gegenüber ihre künstlerische Selbständigkeit zu wahren. Die Keime des neuen Klavierkonzerts, wie es Wagenseil, Joh. Christ. Bach und ihre Nachfolger pflegten, sind wie dies des eben in Aufnahme kommenden harmonisch-melodischen Pianofortestils zweifel-

os in Italien (Pasquini usw.) zu suchen. Dadurch, daß sich nun ınsere Wiener Meister gegen Neues nie ablehnend verhielten, dabei aber gleichwohl ihre selbstschöpferische Eigenart (Tonmalerei, Tanzmusik usw.) u wahren wußten, konnten sie den Boden für ein Aufblühen der nachnaligen Klassiker vorbereiten. Haydn reinigt sich durch Studium von Werken von Karl Philipp Emanuel Bach von den Schlacken des Wiener Virtuosentums, Mozart steht als Klavierkonzertkomponist in der Hauptsache auf den Schultern des Londoner Bach, dessen enge Form er ıber alsbald sprengt und in einer dem vertieften Gehalte entsprechenden Weise erweitert.

Rückblick.

In Johann Sebastian Bach haben wir im vorhergehenden denjenigen Tonsetzer kennen gelernt, der zuerst die von den Italienern entwickelte Form des Konzerts auf das Klavier anwendet; gleichwohl sahen wir ihn damit eine Richtung verfolgen, die in ihrer ferneren Entwicklung in ein anderes Gebiet, nämlich in das der Klaviersonate einmünden sollte. Dies berechtigt jedoch nicht zu dem Zweifel, als hätte er die in der Konzertform verborgenen Keime nicht richtig erkannt, hielt er ja doch die meisten und besten seiner Schüler zur Bebauung dieses Kunstzweiges an. Wie folgenschwer dieser Grundsatz für die Zukunft werden sollte, erhellt am meisten daraus, daß alle bedeutenden Mittelsmänner zum klassischen Stil sich eifrigst um die Pflege des Klavierkonzerts annahmen.

Wenn wir nun rückblickend eine stilistische Einteilung unserer behandelten Meister vornehmen wollen, so geschieht dies am besten unter dem Gesichtspunkte folgender Zweiteilung ihrer Werke: Konzerte für das Cembalo — Konzerte für das Hammerklavier. Die erstere Richtung verkörpert die embryonale Idee des wirklichen, durchdachten modernen Solokonzerts: Solo und Tutti treten sich als gleichberechtigte Gruppen, versehen mit einer ergiebigen Thematik, in einem sich gelegentlich zu fast dramatischer Wirkung verdichtenden Wettstreit gegenüber, während die andere dem Solospieler und seinen dankbaren Hörern zu einem virtuos zündenden, vom Tutti umrahmten und schattierten Spiel verhilft. Man kann mit einigem Rechte die erste Schule nach dem Landstrich, wo sie vorzüglich Pflege fand, als norddeutsche, die zweite als italienisch-süddeutsche bezeichnen, die einen Zweig nach England entsendet.

Als Haupt der norddeutschen Schule ist Karl Philipp Emanuel Bach anzusehen, da sich in seinem Schaffen gleichsam das Wirken aller seiner Stilgenossen wiederspiegelt. Die Eigentümlichkeit dieser Schule besteht in gleich liebevoller und gediegener Ausführung beider Instrumentalteile: dem Tutti ist an der Entwicklung des Ganzen im allgemeinen derselbe Anteil eingeräumt, wie dem Soloinstrument; dem Spiele des letzteren kommt der Tonsetzer allerdings gelegentlich mit einer reicheren figurativen Ausschmückung entgegen. Ausnahmslos bedienen sich diese Meister des von den Vätern bereits geheiligten Cembalos als konzertierenden Soloinstruments. Als ein weiteres Merkmal dieser Schule darf die vielfach sich offenbarende Abneigung gegen neue fremdartige Einflüsse angesehen werden; wollen ihre Vertreter einmal ein übriges

tun, so ziehen sie es vor, auf alte erprobte Kunstformen zurückzugreifen. Eine rühmliche Ausnahme bildet darin manchmal das Haupt dieser Schule; allerdings sind die Anregungen, die sich Karl Philipp Emanuel Bach für seine Klaviermusik mitunter z. B. aus Frankreich holt, verschwindend gering, wenn man sich vergegenwärtigt, in welch reichlichem Maße und mit welch wählerischem Geschmack sich Johann Sebastian Bach in seiner überlegenen Weise die Vorbilder für die Vielseitigkeit seines Cembalostils aussuchte. Die Vertreter unserer norddeutschen Schule haben keine übertriebene Neigung, sich allerwärts nach fremden Anregungen umzusehen, sie lassen es lieber mit den Neuerungen, die sie in ihrer Lehrzeit vom Altmeister empfangen haben, genug sein. Am reinsten tritt uns diese norddeutsche Art des Schaffens eigentlich bei Karl Philipp Emanuel Bach entgegen, bei Nichelmann hat die alte Cembalo-, bei Wilhelm Friedemann Bach und Müthel die alte Orgelmusik ein wenig abgefärbt. Bei den anderen, hierher zu zählenden Meistern, wie z. B. bei Graun oder Benda usw. verdichten sich diese verschiedenartigen Anregungen, falls solche überhaupt vorhanden, nicht zu gleich beredten Gebilden, als daß wir daraus bestimmte Rückschlüsse ziehen könnten. Im großen und ganzen wurzelt ja, wie schon bemerkt, die nord- und mitteldeutsche Schule viel tiefer im Boden des eigenen Landes wie z. B. die Wiener. Man erinnere sich — um noch einen Beleg dafür anzuführen — an die der alten deutschen Orgelkunst so verpflichteten Platti und A. K. Kunzen oder die mit der mitteldeutschen Klaviermusik so enge verwachsenen Leffloth und Agrell.

Fassen wir nun die zweite Schule ins Auge, so sind wir hier nicht in der gleich günstigen Lage, diese Tonsetzer um ein die ganze Schule gleichsam in sich fassendes Oberhaupt zu scharen. Dies macht schon ein äußerer Umstand unmöglich: die Entwicklung dieser spielte sich in ganz verschiedenen Ländern ab (Italien — Wien — [Mannheim — Frankreich] — London). Von Italien ausgehend sandte der neue Pianofortestil einen Absenker nach Wien, einen andern, und wie die Folge zeigen wird, noch fruchtbringenderen, mit Johann Christian Bach nach England. In wie weit damals auch Frankreich oder Mannheim unter dem Banne der neuen Pianofortemusik stand, ist heute noch nicht zu ermitteln. Hatte Italien seit Domenico Scarlatti die führende Stellung in der Klaviermusik verloren, so erstanden dieser einerseits in Wien mit Wagenseil, in London mit Johann Christian Bach, in Berlin mit Karl Philipp Emanuel Bach neue Tonangebende. Am längsten von allen verschloß sich Norddeutschland dem Hammerklavier und seinem neuen Stil. Aus der Vereinigung alter Überlieferungen Wiener Klaviermeister mit den Anregungen des jungen Italiens bildete sich in der Donaustadt jener leichtgeschürzte, spielfrohe, gele-

gentlich aber auch ernsterer Züge nicht ganz barer Wiener Klavierstil heraus, wie wir ihn in Werken Wagenseil's, Hoffmann's, des jungen Haydn und anderer kennen gelernt.

Für die Fortentwicklung des Klavierkonzerts sollte jedoch die englische Schule, wie oben schon kurz bemerkt, größere Bedeutung gewinnen, denn Mozart fußt mit seinen ersten Klavierkonzerten fast ganz auf den Schaffen des Londoner Bach. Daß Mozart's Fortschritt gegenüber Johann Christian Bach nicht im inneren Ausbau (zweites Thema, Durchführung) sondern zunächst und vorzüglich in der Erweiterung der Form nach außen und der Vertiefung ihres Inhalts besteht, ist schon am Ende des vorigen Abschnitts gesagt worden. Dass dabei in ganz bedeutendem Maße die neue Sinfonie, insonderheit die Mannheimer Schule vorbildlich gewirkt haben mag, steht nach den Ergebnissen der modernen Forschung außer Frage. Mozart war der letzte deutsche Tonsetzer, der zur Vervollständigung seines Bildungsganges Italien nötig zu haben glaubte, — er bildet somit den Schlußstein der von Hans Leo Hassler begonnenen Bewegung; eben daraus ist es zu erklären, daß er an der norddeutschen Cembaloschule achtlos vorüberging. Beethoven's Bedeutung als Klavierkonzertkomponist beruht darauf, daß er die beiden, bislang getrennt laufenden Richtungen: die norddeutsche eines Karl Philipp Emanuel Bach und die Wiener und englische eines Mozart miteinander verschmolz und damit auf Kosten der Wiener Spielfreudigkeit die thematisch-konzertierende Entwicklung unserer Kunstform in den Vordergrund rückte. Auch er kommt zu rechter Zeit dem Bedürfnis des Solisten, im virtuosen Spiel zu glänzen, entgegen; aber mit bisher noch nicht dagewesener Freiheit beherrscht er die Form und vermag sie zu einem noch vertiefteren und persönlichen Ausdruck zu zwingen. Der auf ihn folgenden romantischen Schule ist der scharfe Blick für die eigentliche Idee der Konzertform bereits wieder abhanden gekommen: bei ihr wiegt die Freude am technisch-fertigen, virtuosen Spiel neuerdings vor. In dem selbst heute noch Bewunderung abnötigenden ornamentalen Vorrat und modulatorischen Reichtum der beiden Konzerte Chopins erreichte die Romantik auf unserem Gebiete ihren Höhepunkt. Gegenwärtig stehen sich auf dem Gebiete des Klavierkonzerts zwei Richtungen gegenüber: eine von Liszt aus konzertierendem und eine von Brahms aus sinfonischem Geiste heraus geborene. Doch muß gesagt werden, daß dem Ideal des Konzerttypus sich die Liszt'sche Form erheblich mehr nähert als die Brahms'sche, die eigentlich eine Sinfonie mit obligatem Klavier gibt. Denn der springende Punkt im Konzert ist fürs erste nicht die Tiefe des Inhalts, sondern der dramatisierende Charakter der ganzen Anlage und Entwicklung.

Namen- und Sachregister.

PUBLIKATIONEN

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

BEIHEFTE

ZWEITE FOLGE

V.

ÜBER CHORALRHYTHMUS

VON

ALEXANDER FLEURY

ÜBERSETZT VON

LUDWIG BONVIN

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1907

Publikationen

der

Internationalen Musikgesellschaft

Beihefte

Zweite Folge

Heft V

Fleury, Alexander, S. J. Über Choralrhythmus

LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1907

Über Choralrhythmus

Die ältesten Handschriften

und

Die zwei Choralschulen

von

Alexander Fleury, S. J.

Nach den vom Verfasser angebrachten Verbesserungen und Erweiterungen
aus dem Französischen übersetzt
und mit einem Nachwort versehen

von

LUDWIG BONVIN, S. J.

LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1907

Inhalt.

Über Choralrhythmus.

Die ältesten Handschriften und die zwei Choralschulen.

Im zweiten Motu proprio über die Kirchenmusik (25. April 1904), welches die Redaktionsweise der typischen Ausgabe des traditionellen Chorals bestimmt, gab der Hl. Vater die Regel, nach welcher diese Redaktion sich zu richten hat, klar an und sprach dabei ebenso klar einen weisen Vorbehalt aus.

1. Die Regel: »Die Choralmelodien«, so lesen wir dort, »sollen in ihrer Unversehrtheit und Reinheit nach den ältesten Handschriften — juxta vetustissimorum codicum fidem — wiederhergestellt werden, so jedoch, daß besonders auch Rücksicht genommen werde auf die rechtmäßige Ueberlieferung, die in den im Laufe der Jahrhunderte entstandenen Handschriften enthalten ist, und auf den praktischen Gebrauch der gegenwärtigen Liturgie«.

Es sollen also nicht beliebige Handschriften, seien es auch alte, sondern die ältesten Handschriften — vetustissimorum — der geplanten Wiederherstellung zur ersten Grundlage und Richtschnur dienen, und wir werden später sehen, wie weise diese Regel ist und wie hoffnungsverheißend für den wahren Choralrhythmus.

2. Den Vorbehalt spricht der Hl. Vater folgendermaßen aus: »Und so haben Wir die Zuversicht, mit Gottes Hilfe der Kirche die Einheit ihres überlieferten Gesanges wiedergeben zu können, wie es die Wissenschaft, die Geschichte, die Kunst und die Würde des Gottesdienstes erfordern, insoweit wenigstens als die gegenwärtigen Forschungsergebnisse es zulassen — prouti saltem hodierna studia exigunt — und indem Wir Uns wie Unseren Nachfolgern die Befugnis vorbehalten, andere Bestimmungen zu treffen.«[1])

Ein weiser Vorbehalt, welcher der Wissenschaft, der Geschichte und der Kunst erlaubt, die Lücken auszufüllen, welche vielleicht lange noch die endgültige Ausgabe verhindern werden. »Eine endgültige Ausgabe«, sagte kürzlich Dom Mocquereau einem Freunde — »in fünfzig Jahren kann man daran denken; jetzt nicht!« — »Nichts Rührenderes als dies

1) Motu proprio vom 25. April 1904.

Bescheidenheit«, fügt Herr Karl Widor geistreich hinzu, »aber es ist die genaueste Feststellung der Wahrheit.«[1])

Wir glauben also ganz im Sinne der beiden Motu proprio vom 22. Nov. 1903 und 25. April 1904 zu handeln, wenn wir trachten für die in dieser Frage Interessierten, für Priester, Musiker und Schriftsteller, die verschiedenen Probleme genau anzugeben, deren Lösung zur gänzlichen Wiederherstellung und endgültigen Ausgabe des traditionellen Chorals dienen muß.

Bemerken wir vorerst, daß es sich um Wiederherstellung und nicht um Neuerung handelt: »Die Choralmelodien sollen in ihrer Unversehrtheit und Reinheit wiederhergestellt werden.« Zum Wiederaufbau eines Tempels, eines Palastes, irgend eines Kunstwerkes in seiner vollen geschichtlichen Wahrheit ist zweifellos ein Künstlertalent erforderlich. Nur eine Künstlerseele wird es verstehen, aus formlosen Trümmern ein ganzes Ideal von Größe und verborgenen Schönheiten emporsteigen zu lassen. Ohne diesen Künstler läuft man Gefahr, einen groben Versuch, ein armseliges Flickwerk zu erhalten. Aber andererseits wie groß auch die Kunst und das Talent des Meisters sein mögen, verbindet er mit denselben nicht gewissenhafte Treue den Ergebnissen der Vergangenheit gegenüber, Achtung vor der Überlieferung und der Geschichte, und Sorge um die Wahrheit nicht weniger als um das Schöne, so mag man vielleicht ein Kunstwerk erhalten, keineswegs aber eine wahre Wiederherstellung; der Künstler mag geschaffen haben, er hat nicht wiederhergestellt. Die wesentliche und vorgängige Bedingung einer jeden Restaurierung ist vor allem das Festhalten an der geschichtlichen Wahrheit. Die gregorianische Wiederherstellung wird also gregorianisch in der vollen Bedeutung des Wortes nur in dem Maße sein als sie uns den wahren gregorianischen Gesang wiedergibt, wie »er in unseren Kirchen in den schönsten Jahrhunderten der christlichen Frömmigkeit erklang und die Freude der vergangenen Geschlechter bildete.«[2])

Wenn man nun von Gesang spricht, versteht man darunter nicht nur die materielle Notenzahl und den Platz dieser Noten auf dem Liniensystem. Dies alles ist die melodische Zeichnung; und die melodische Zeichnung ist nur der Stoff des Gesanges, der Leib, das Knochengerüst. Die Seele des Gesanges, das Leben des Gesanges ist etwas Anderes, und dieses Andere ist der Rhythmus.

Der Rhythmus umfaßt die Art die Töne so zu gruppieren, zu trennen, einzuteilen, zu betonen und voranzubewegen, daß mittelst der Ordnung, des Ebenmaßes, der Zahl und der Verhältnismäßigkeit dieser Bewegungen ein Sinn, eine Empfindung, ein Gedanke sich ergibt.

1) Le Correspondant vom 10. Juli 1904.

2) Brief an den Kardinal Respighi vom 8. Dezember 1903.

»Der Rhythmus«, sagt Mathis Lussy[1]), »spielt in der Musik eine ganz andere Rolle als in der Poesie. Die Poesie, da sie konkrete, in sich selbst verständliche Gedanken ausspricht, braucht nicht unbedingt die Hilfe des Rhythmus. Da die Musik dagegen Gefühle, Gemütsstimmungen und Bewegungen der Seele ausdrückt, so vermag nur der Rhythmus, welcher recht eigentlich eine wohlgeordnete Bewegung ist, diese Bewegungen zu offenbaren und auszudrücken, von denen jede in besonderer Weise durch diese oder jene Zeichnung, durch diese oder jene rhythmische Form und nicht durch jene andere versinnbildlicht wird. In der Musik macht er die Bewegung verständlich, in der Dichtung gibt er dem Gedanken Bewegung ... Wir haben bewundernswerte Gedichte in Prosa. Anders verhält es sich in der Musik. Die erhabenste Komposition würde vernichtet, wollte man sie ihres Rhythmus berauben ...«

Die Schriftsteller des Altertums sprachen nicht anders.

»Die Alten«, schreibt Aristides Quintilian[2]) (2. Jahrh.), »nannten den Rhythmus ἄρρεν, das männliche Element ... Ohne Rhythmus«, fügt er hinzu, »ist die Melodie leb- und formlos, gleich dem Stoffe, der die verschiedensten Formen annehmen kann: der Rhythmus belebt sie und bewegt sie in wohlgeordneter Weise.« Er ist das aktive Element, das schafft; die Melodie ist das passive Element, welches die Schöpfung empfängt.

Die Wiederherstellung des Chorals, wie er zu Gregors Zeiten gesungen wurde, muß also zwei wesentliche Dinge umfassen:

1. Die materielle oder melodische Wiederherstellung der Noten: die Zahl dieser Noten, ihre Stellung auf dem Notensystem und ihre Einteilung in Sätze;

2. Die rhythmische Wiederherstellung, nämlich: die Bewegung der Einzeltöne und Notengruppen, und innerhalb dieser Gruppierungen den Verhältniswert der Töne, wo ein solcher vorhanden ist.

Während nun die erste Wiederherstellung verhältnismäßig leicht ist, dank der bedeutenden Zahl der ungefähr übereinstimmenden Handschriften, — die von den Verfassern der Paléographie musicale (Bd. II u. III) gegebenen 211 Proben desselben Motetts bezeugen es, — und während man hier sagen kann, es gäbe keine verschiedenen Schulen, so ist dies keineswegs der Fall bezüglich der rhythmischen Wiederherstellung des Chorals. Für letztere namentlich hat der Hl. Vater den weisen Vorbehalt ausgesprochen: »so viel es wenigstens die gegenwärtigen Forschungsergebnisse gestatten.« Und wir wissen aus ganz sicherer römischen Quelle, daß die päpstliche Kommission, um sich die Zukunft freizuhalten, sich

1) Le Rythme musical. Indroduction, S. 1.

2) De Musica, S. 43, ed. Meibom.

nicht mit der Rhythmusfrage beschäftigen wird, daß sie sich begnügen wird, die Handschriften in Quadratnotierung nur mit der Gruppierung der Noten, nach den Neumen und den Satzeinteilungen, ohne irgendwelche rhythmische Zeichen herauszugeben[1]), und daß jede Schule dann frei sein wird, die vatikanischen Melodien in moderne Notation zu übertragen, denselben passende rhythmische Zeichen beizufügen und sie so, mit alleiniger Gutheißung der Diözesanbischöfe zu veröffentlichen.

Hier nämlich befindet sich die gregorianische Wiederherstellung Handschriften gegenüber, die sehr voneinander abweichen, hier hat sie es mit Schulen zu tun, die einander schnurstracks entgegengesetzt sind. Auf einer Seite haben wir alle Handschriften nach dem 11. Jahrhundert; sie sind zahlreich, aber neueren Datums und enthalten nur die Noten und die Gruppen, ohne rhythmische Angaben von Belang; auf der andern Seite haben wir ungefähr 15 Handschriften aus dem 9., 10. und 11. Jahrhunderte; sie tragen unzweifelhaft das Merkmal der reinsten gregorianischen Überlieferung an der Stirne[2]), und weisen in bemerkenswerter Klarheit und Fülle das Dauerverhältnis der Töne auf. Diese zwei Klassen von Handschriften teilen, sozusagen, ihr charakteristisches Gepräge den zwei sich gegenüberstehenden Choralschulen mit. Die eine dieser Schulen gestaltet sich gleichsam nach den graphisch rhythmuslosen Handschriften, die teilsvor, teils namentlich nach dem 11. Jahrhundert entstanden; sie ist der Ansicht, daß die Choralnoten, diesen Handschriften entsprechend, einen wirklich prosodischen und verhältnismäßigen Dauerwert weder haben noch haben können, — »die Neumen an sich bestimmen nicht die relative Dauer der Töne«[3]), — und nach ihr besteht der ganze Rhythmus in den Satzeinschnitten und in den Akzenten oder Ikten, deren Wiederkehr übrigens keiner anderen Regel als dem persönlichen Geschmacke und dem musikalischen »Instinkt« des Sängers unterworfen ist. Es ist dies die Schule des oratorischen Rhythmus.

Die andere beruft sich einzig auf die vor dem 12. Jahrhundert entstandenen und mit den rhythmischen Romanuszeichen versehenen Handschriften und nicht weniger auf den wahrhaft natürlichen Sinn der Texte der alten Schriftsteller; sie erkennt in den Neumennoten, in sich selbst genommen und mit den beigefügten Hilfszeichen, wirkliche, relative und proportionale Dauerwerte als Grundlage für eine geordnete Wiederkehr von starken und schwachen Zeitteilen (Thesis und Arsis), eine Wiederkehr, welche das Grundelement des vollkommenen musikalischen Rhythmus bildet. Es ist dies die Schule des musikalischen Rhythmus.

---

1) Das seither veröffentlichte Kyriale hat in der Tat keine rhythmischen Zeichen (D. Übers.). 2) Paléographie musicale I, S. 57 u. IV, S. 8.

3) Mélodies grégoriennes, S. 75.

Die Schule des oratorischen Rhythmus hat sich übrigens — den augenscheinlichen Tatsachen nachgebend — in zwei gesonderte Gruppen geteilt: die erste, den Mélodies grégoriennes[1]) treu bleibend, erkennt immer noch keinen anderen Rhythmus an als den des natürlichen Instinktes des Gehörs[2]); die andere, mit der Paléographie musicale[3]), welche 1889 glänzend in Solesmes ins Leben gerufen wurde, betont die große Wichtigkeit der alten Handschriften, gibt andere Dauerverlängerungen als die Schlußdehnungen zu und ebenso eine gewisse Anordnung von Hebung und Senkung (Arsis und Thesis), die einigermaßen die Illusion eines musikalischen Rhythmus hervorbringen.

Bedeutet diese seitens des nunmehrigen Leiters der großen musikalischen Veröffentlichung durchlaufene Evolution vom Rhythmus des »Instinktes« zum Rhythmns der Hebung und Senkung etwa das Vorzeichen der endgültigen Verständigung aller auf dem »festen Boden« der Urkunden und der Tatsachen, wohin er selbst alle Arbeiter einladet? Jedenfalls wollen wir in dieser Untersuchung uns auf diesen festen Grund stellen, um einfach und bündig das uns als wahr Scheinende festzustellen:

1. Bezüglich des rhythmischen Wertes der musikalischen Zeichen in den ältesten Handschriften;

2. Bezüglich der entsprechenden Lehre der Meister der damaligen Zeit.

---

1) Von Dom Pothier.

2) Mélodies grégoriennes, S. 197,

3) Von Dom Mocquereau.

I.

Rhythmischer Wert der musikalischen Zeichen in den ältesten Handschriften.

Wie wir gesehen haben, teilen sich die Choralhandschriften in zwei Hauptklassen: die nach dem 11. Jahrhundert entstandenen Handschriften und die demselben vorhergehenden Handschriften.

Die nach dem 11. Jahrhundert entstandenen Handschriften enthalten keine Spur mehr von Rhythmus; der Discantus oder zweistimmige Gesang hatte die Musiker so sehr an ein Singen in gleichlangen Noten gewöhnt, — die Harmonie der beiden Stimmen kam dadurch besser zur Geltung, — daß die Notenschreiber sich nicht mehr die Mühe gaben, das zu bezeichnen, was doch nirgends mehr beobachtet wurde. Man könnte sagen, daß Guido von Arezzo, indem er durch Erfindung des Notensystems das melodische Element endgültig fixierte, damit zugleich auch die Nichtbefolgung des Rhythmus bewirkt hat. Er selbst beklagt dies bitterlich: »In unseren Tagen«, so schreibt er[1]), »stimmt kaum ein Musiker mit einem anderen überein, nicht der Schüler mit dem Lehrer, nicht die Schüler untereinander! Daraus folgt, daß wir nicht mehr ein Antiphonar oder eine kleine Zahl solcher haben, sondern soviele Antiphonarien als es Lehrer in den verschiedenen Kirchen gibt, — tam multa sint antiphonaria quam multi sunt per singulas ecclesias magistri! . . . »Zweifellos verurteilt hier Guido vor allem die melodischen Abweichungen, denen seine Erfindung des Notensystems abgeholfen hat; aber zugleich mußte er hier auch die rhythmischen Abänderungen im Auge haben, gegen welche er die später zu besprechenden genauen Regeln aufgestellt hat.

Aribo, sein Erklärer (Ende des 11. Jahrh.) spricht sich übrigens ausführlich aus: »Vor alters«, sagt er, — antiquitus, — »war es eine angelegentliche Sorge nicht nur des Komponisten, sondern auch der Sänger selbst, daß jeder nach richtigem Verhältnis komponierte und sang — fuit magna circumspectio ut quilibet proportionaliter et invenirent et cantarent. Und so finden wir in beiden älteren Antiphonarien — in antiquioribus antiphonariis utrisque — sehr oft die Buchstaben c, t, m, welche Schnelligkeit

1) Aliæ regulæ de ignoto cantu. (Ed. Gerbert, Bd. II.)

(Kürze), Langsamkeit (Länge) und mittleren Wert der Noten bezeichnen — quæ celeritatem, tarditatem, mediocritatem innuunt, — aber diese Kunstpflege ist lange schon ausgestorben, ja begraben — quæ consideratio jamdudum obiit, imo sepulta est«[1]).

»Per quorumdam ignorantiam multoties cantus depravatur«, sagt Johannes Cotton[2]), »... Jam pessimus usus pro auctoritate tenetur, durch Mancher Unwissenheit ist der Gesang vielfach in Verfall geraten... Die ärgsten Mißbräuche haben nunmehr statt des Ansehens (der Meister) Geltung«.

Die aus der Zeit nach dem 11. Jahrhundert stammenden Manuskripte können also keineswegs zur Wiederherstellung des alten Choralrhythmus dienen. Und, in der Tat, kam im Zeitraum vom 11. bis 12. Jahrhundert für die gregorianischen Gesänge die barbarische Bezeichnung *cantus planus* (gleichmäßiger, ebenschreitender Gesang) auf. Man begegnet diesem Namen früher nicht; und diese neue Unterscheidung zwischen Cantus planus und Cantus figuratus oder mensuratus (abgemessener Gesang) beweist wohl wenigstens, daß in jenem Zeitabschnitt etwas geändert, etwas Neues eingeführt wurde.

Das Neueingeführte ist nicht der figurierte oder abgemessene Gesang, von dem allein alle Autoren seit Augustinus (4. Jahrh.) bis Guido von Arezzo (11. Jahrh.) sprechen, wie wir es zur Genüge im zweiten Teil dieser Arbeit zeigen werden; die Neuerung ist die barbarische Ausführung des seit dieser Zeit *Cantus planus* genannten Chorals, eine Ausführung, die J. Cotton als pessimus usus, erbärmlichen Gebrauch, verurteilt.

Wir geben also mit Dom Pothier zu, daß die gestielten, viereckigen und rautenförmigen Noten dieser neueren Handschriften keinen rhythmischen Wert besitzen. Sie stellen ein Schriftverfahren dar, das keineswegs den wahren rhythmischen Zeichen der älteren Handschriften entspricht.

Vom Standpunkte des Rhythmus sind nur die mit rhythmischen Zeichen versehenen und aus der Zeit vor dem 12. Jahrhundert stammenden Manuskripte glaubwürdig: 1. weil sie der gregorianischen Quelle näher stehen; 2. weil sie augenscheinlich römischen Ursprungs sind.

Als Karl der Große im Jahre 787 mit den Sängern seiner Kapelle nach Rom kam, um sie dort ihre Gesangsweisen nach den römischen verbessern zu lassen, wollten die Sänger nichts davon wissen: »Welches ist das reinste Wasser«, fragte sie Karl, »ist es das der Quelle oder dasjenige des von ihr abfließenden Baches?« — Dasjenige der Quelle, antworteten sie. — »Nun denn«, sagte Karl der Große, »so laßt uns zur

1) Aribo, Musica. Utilis expositio etc. (Bei Gerbert II u. Migne 150, col. 1342.)
2) Johannes Cotton (11. Jahrh.), De Musica).

Quelle des hl. Gregor zurückkehren . . . Eure Ausgaben sind nur trübe Bäche!« Gilt die Schlußfolgerung Karls des Großen nicht auch, und noch mehr, für die Handschriften des 8., 9., 10. Jahrhunderts im Gegensatz zu denjenigen des 11. und der darauffolgenden? Da sie der gregorianischen Quelle näher stehen, sollten sie nicht bessere Aussichten haben, die reinere Überlieferung zu besitzen? Und wie wäre es, wenn die am klarsten rhythmisierten Handschriften sich am direktesten von dieser Quelle herleiten ließen?

Nun dies ist tatsächlich der Fall.

Die St. Galler Handschriften »sind römischen Ursprungs und stammen aus der letzten Hälfte des 8. Jahrhunderts« (Paléographie musicale IV, S. 8).

Wie Ekkehart IV, Chronist des St. Galler Klosters im 10. Jahrhundert, erzählt, wurden zwei Mönche, Petrus und Romanus, von Papst Adrian an Karl den Großen gesandt und kamen um 790 in St. Gallen an. Beide hatten bei sich ein römisches Antiphonar, um die Sänger des Hofes in Metz die echten Melodien des hl. Gregor zu lehren. Romanus erkrankt in St. Gallen, Petrus setzt allein seine Reise fort. Von seiner Krankheit genesen erhält Romanus von Karl dem Großen die Erlaubnis, sich unter den Mönchen von St. Gallen niederzulassen und er verblieb dort bis zu seinem Tod um 812. »Die Echtheit dieser Erzählung«, sagen die Verfasser der Paléographie[1]), »ist seitens aller Kritiker von Mabillon bis zu den Bollandisten zugegeben. Die Einwände hiegegen ermangeln der ernsthaften Begründung.«

Dieser Romanus nun ist es, der jene »kostbaren« rhythmischen Zeichen und Andeutungen schrieb und sie in seinem Antiphonar den Mönchen von St. Gallen hinterließ, jene Zeichen bezüglich welcher wir in der Paléographie (IV, S. 23) folgende Urteile lesen: »Jede rhythmische Lösung, welche mit den Romanuszeichen im Widerspruche steht, sollte verworfen werden. — Zur genauen Lösung der Unsicherheiten, die im einzelnen durch die etwas schwankende (!) Natur des Choralrhythmus entstehen . . . gibt es keine berechtigteren und tiefer eindringenden Untersuchungsmittel als die Romanus-Notierungen.«

Die zwei Schulen des oratorischen und des musikalischen Rhythmus sind also bezüglich der Echtheit und der rhythmischen Wichtigkeit der Romanuszeichen vollständig einig. Mögen immerhin einige Einzelheiten — eine genaue Zeitangabe, z. B., oder der Name eines Mönches — bezweifelt werden, es bleibt doch als geschichtliche Wahrheit bestehen, daß die

1) Paléographie musicale, I, S. 57. Vgl. Pertz, Monumenta Germaniæ, II, S. 103 Bollandisten, Mai, I, S. 552.

St. Galler rhythmische Überlieferung römischen Ursprungs ist. Man sang dort »romano more«, sagt uns Ekkehart (bei Pertz, Monumenta Germaniæ Scriptores II, S. 102)[1].

»Also jede rhythmische Lösung, welche mit den Romanuszeichen im Widerspruche steht, sollte verworfen werden.«

Aber was ist die genaue Bedeutung dieser Zeichen und woher kommt in dieser Sache die Meinungsverschiedenheit der Schulen?

Vorerst welche Zeichen sind es?

Hauptsächlich drei: 1. das Episema oder Strichlein (virgula), das wagerecht oder senkrecht gezogen (– ı), sowohl am Kopfe der Virga und am Punkte (= liegende Virga), als an irgend einer Note der zusammengesetzten Neumen angebracht ist;

2. die zwei Buchstaben C und t, welche oben oder unten, rechts oder links den einfachen oder zusammengesetzten Neumen beigefügt sind.

In dieser Studie vernachlässigen wir die Verlängerungen und Verdickungen der Striche, da sie einigermaßen Veranlassung zu subtilen Erörterungen geben; wir lassen ebenfalls den Buchstaben m außer acht, da derselbe weniger bestimmt die prosodische Dauer[2] angibt und übrigens oft anderen Buchstaben angefügt ist, um deren Bedeutung zu modifizieren,

---

1) Dr. Peter Wagner versucht allerdings in seiner »Neumenkunde« (1905) die römische Abstammung der St. Galler Manuskripte zu erschüttern; führt er auch einige mehr oder minder plausibel scheinende Hypothesen ins Treffen, die Geschichte selbst vermag er nicht umzustoßen. Es bleibt unzweifelhaft, daß England, Deutschland und Frankreich sowohl als St. Gallen ihre Überlieferung aus Rom erhalten haben. Marcellus, Notkers und Tutilos Lehrer, hatte in Rom studiert, und bekannt sind auch Pipins und Karls des Großen Bemühungen, ihr Volk singen zu lassen, wie man in Rom sang, »sicut psallit Romana Ecclesia«. (Chronicon Moissianense, bei Pertz, I, S. 306) Trier, Wien, Bamberg, Laon, Einsiedeln, Jumièges haben in ihren Handschriften dieselben Zeichen, welche St. Gallen aufweist und, wenn auch nicht alle Manuskripte vor dem 12. Jahrhundert die Romanus-Zeichen besitzen, so ist dies nur eine negative Schwierigkeit, welche dem positiven Beweise der anderen keinen Eintrag tut. Nach Dom Mocquereau (siehe Schluß dieser Schrift) enthalten übrigens die alten Kodizes aller Schulen den St. Galler Rhythmus, wenn auch nicht in graphisch gleichen, so doch in äquivalenten Zeichen. »Und die Buchstaben! (fügt er bei) man vergesse es nicht: sie haben denselben Zweck als die Zeichen . . . Nun sie finden sich mehr oder minder überall: in Frankreich, in der Normandie, in England, in Italien und in den ‚ältesten Handschriften', wenn auch in geringerer Zahl als in St. Gallen.«

2) »Mediocriter« (Notker) »Mediocritalem« (Aribo) deuten dennoch recht gut die mittlere Dauer (mediam) an, »moderari« (Notker) das Maß — »moderari est modum imponere« (Fronto. De differ. voc.), — und das aufmerksame Studium der Handschriften bestätigt, daß der Buchstabe m, wenn er allein gebraucht wird, den Zweck hat, dem neumatischen Zeichen seinen Normalwert als rhythmische Einheit wiederzugeben (z. B. ♩) gewöhnlich halb solang als die lange (𝅗𝅥) und doppelt solang als die kürzeste (♪).

z. B. am = altius mediocriter, ein wenig höher; im = inferius mediocriter, etwas tiefer; cm = celeriter mediocriter, nicht zu schnell usw.

Was die anderen von Romanus benutzten Buchstaben des Alphabets betrifft, so bezwecken sie nur die Melodie oder die Ausführungsschattierungen genauer anzugeben, z. B. a (altius, höher); b (bene extollatur, bene gravetur, bene teneatur, viel höher, viel tiefer, viel gehaltener); e (ut equaliter sonetur, im Gleichklang, unisono); f (cum fragore, kräftig); g (in gutture, aus der Kehle) usw.

»Die Buchstaben C und t sind weitaus die wichtigsten, sowohl wegen ihrer Bedeutung als wegen ihres vielfachen Vorkommens. Man findet sie zu Tausenden in den Handschriften von Einsiedeln und von St. Gallen [1]«.

Tabelle der Neumen mit Romanus-Zeichen.

Einfache Gestalt der Neumen		Beifügung des Strichleins oder Episemas	Beifügung der Romanus-Buchstaben
Virga (1 Note)	/	T	/t /c
Punkt (1 Note)	—	–t	_t
Podatus (2 steigende Noten)	V	V	tV Vt
Clivis (2 fallende Noten)	Λ	Λ oder Λ	tΛ Λt
Climacus (3 fallende Noten)	/.	T.	t/. c/.
Torculus (3 Noten, mit höherem mittleren Tone)	ᔑ	ᔑ oder ᔑ	tᔑ ᔑt
Porrectus (3 Noten, mit tieferem mittleren Tone)	N	N	Nc cN

Wie erkennen wir die wahre Bedeutung sowohl des Strichleins als der Buchstaben C und t? Durch vier erstklassige Zeugen. Dieselben sind:

1. Der ehrwürdige Notker, Mönch von St. Gallen, der beinahe ein Zeitgenosse des Romanus war und anfangs des 9. Jahrhunderts ins Kloster eintrat, kaum 30 Jahre nach dem Tode des Romanus. Notkers Zeugnis ist uns in einem Briefe an seinen Freund Lantbert »Lantberto fratri« erhalten. Das Schreiben hebt folgendermaßen an: »Quid singulæ litteræ in superscriptione significent cantilenæ, prouti potui, juxta tuam petitionem explanare curavi, — was die über der Melodie geschriebenen Buchstaben bedeuten erkläre ich, deiner Bitte entsprechend, nach bestem Können«. Dieser Brief ist im Manuskript 381 von St. Gallen (11. Jahrh.) wieder-

1) Paléographie musicale, IV, S. 13.

gegeben. Ekkehart IV., Chronist der Abtei, bezeugt seine Echtheit: »Quas (notulas) cuidam amico quaerenti Notker Balbulus dilucidavit«[1]).

»Die von Notker den Buchstaben beigelegte Bedeutung muß ohne Zögern angenommen werden, erklärt die Paléographie[2]); Notker's Zeugnis ist entscheidend; es ist dasjenige eines St. Galler Mönches, der mit Romanus fast zeitgenössisch ist«.

2. Ein Manuskript der St. Thomaskirche zu Leipzig, (13. Jahrh.), welches die Erklärung in kürzerer Form wiedergibt.

3. Guido von Arezzo, (11. Jahrh.), von dem Aribo Ende desselben Jahrhunderts schreibt: Musicus quidem tempore novissimus, cujus merito alios ejusdem artis praeceptores ita comparamus, ut mutas vocalibus.« Guido, der berühmteste Musikschriftsteller des Mittelalters, gibt uns die Bedeutung des Strichleins in seinem Micrologus, Kap. XV.

4. Aribo, Scholastikus beigenannt, Erklärer des Guido von Arezzo, lehrt die Bedeutung sowohl des Strichleins als der Buchstaben.

Soweit noch kein Zwiespalt zwischen den Schulen. Alle anerkennen sowohl diese Zeugnisse als ihren Wert. Die Meinungen teilen sich nur in bezug auf den genauen Sinn dieser Zeugnisse. Die Schule des musikalischen Rhythmus nimmt die Zeugnisse im buchstäblichen Sinne; die Schule des oratorischen Rhythmus versteht sie nur im annähernden Sinne.

Wir lassen nun die Zeugnisse folgen, der Leser urteile selbst.

1. Bedeutung des Strichleins (Virgula).

Es gibt, sagt Guido von Arezzo, im Gesang wie in den Versen, verschiedene Dauerwerte: varium tenorem. Die lange Dauer wird zuweilen durch ein dem Notenbuchstaben beigefügtes liegendes Strichlein[3]) angedeutet: quem *tenorem longum* aliquotiens litterae virgula plana apposita significat[4]).

Was ist nun bei Guido von Arezzo die Bedeutung von *tenor* und *longus?* Die Mélodies grégoriennes[5]) übersetzen *tenor* mit »*pause*«, Ruhepunkt oder Anhalten der Schlußsilbe »mora ultimae vocis«, und *longus* mit *ralentissement*, *retard*, Verlangsamung.

---

1) Pertz, Monumenta Germaniae, II, S. 103.

2) IV, S. 11.

3) Ein liegendes Strichlein (—) war ja schon in der Metrik als Zeichen der Länge in Gebrauch, wie der später zu besprechende Romanusbuchstabe C dort ebenfalls als umgekehrtes C (◡) zur Bezeichnung der Kürze sich vorfindet. Romanus, wie P. Dechevrens bemerkt, hat also nur in die Notenschrift verlegt was in der metrischen Schreibweise vorlag. (Der Übers.)

4) Micrologus, Kap. XV (Migne 141, col. 394).

5) Mélodies grégoriennes, S. 85 u. 201.

In der Paléographie[1] liest man: »Das Strichlein zeigt ein Aushalten[2] an; jedoch ist sein rhythmischer Wert der verschiedensten Abstufungen (nuances) fähig. In gewissen Fällen kann es den Notenwert zum wenigsten verdoppeln; in anderen Fällen ... dagegen ist dasselbe Strichlein die Andeutung eines leichten und kaum verlängerten Stützpunktes der Stimme (appui léger) ... Man kann sich nicht genug vor einer zu materiellen (?) Deutung dieser kostbaren Aufschlüsse hüten.«

Die Wahrheit scheint uns zu sein:

a) Daß das Wort tenor nicht »Ruhezeit oder Schlußanhalten«, sondern Dauer im allgemeinen bedeutet;

b) daß es, wenn es mit longus verbunden ist, prosodisch oder musikalisch lange Dauer bedeutet, eine Dauer, die doppelt so lang oder wenigstens verhältnismäßig länger als die kurze Note ist.

a) »Tenor« hat die allgemeine Bedeutung von Dauer:

Nec *tenor longus* in quibusdam brevibus syllabis, nec *tenor brevis* in longis sit, quia absonitatem parit[3]).	Es soll weder ein langer Ton zu gewissen kurzen Silben, noch ein kurzer Ton zu einer langen Silbe gesetzt werden, weil dies eine Ungereimtheit erzeugt.

Lange Dauer, kurze Dauer; »tenor«, bei Guido von Arezzo, hat also wohl den Sinn von Dauer im allgemeinen.

Tenor est mora *uniuscujusque* vocis, quam ut tempus grammatici in syllabis *levibus* et *longioribus* superscribunt[4]).	»Tenor« ist die Dauer eines jeden Tones, eine Dauer, welche die Grammatiker über kurzen und längeren Silben als deren Zeitmaß schreiben.

Diese Texte sind klar; aber der Textzusammenhang des erstangeführten Guido'schen Satzes ist noch entscheidender. Hier ist er:

Sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliæ voces ab aliis morulam duplo longio-	Es muß also die Melodie gleichsam nach metrischen Füßen taktiert werden, und (deshalb) muß der eine Ton im Verhältnis zum anderen die doppelte Länge

1) Paléographie musicale, IV, S. 18.

2) »Prolongation«, Aushalten, Verlängerung.

3) Guido von Arezzo, Micrologus, Kap. XV (Migne 141, col. 396). — Werden die »Mélodies grégoriennes« (S. 203) den Worten Guidos von Arezzo gerecht, wenn sie übersetzen: »Es wäre nicht gut, eine lange Pause (arrêt, Haltepunkt) nach einer sehr kurzen Musiksilbe zu machen, wie z. B. nach dem Wort »fiat« im Pater noster ...«? Das Wort »syllaba« hat wohl manchmal bei Guido von Arezzo die Bedeutung von Musiksilbe (Note), aber gewiß nicht hier; denn es kann nur die Zusammenstellung einer grammatisch kurzen Silbe mit einer langen Note (und umgekehrt) sein, die Guido zu vermeiden anrät, damit das Ohr nicht beleidigt werde; und »in« hat schwerlich den Sinn von »nach«. So verstehen die Stelle auch D. Jumilhac, III, v. 126; Lambillotte, Esthétique; Hermesdorff, Micrologus; Th. Nisard, Archéologie musicale, S. 248 usw.

4) Guido von Arezzo — Epilogus — De modorum formulis, S. 38. (Migne 141, col. 417, I.)

rem vel duplo breviorem aut tremulam habeant, id est, *varium tenorem*, quem *longum* aliquotiens litteræ *virgula plana* apposita significat [1].

oder die doppelte Kürze oder einen schwankenden Wert haben, d. h. von verschiedener Dauer sein, wobei die Länge zuweilen durch ein dem Notenbuchstaben [2] (der Neume) beigefügtes liegendes Strichlein bezeichnet wird.

Guido von Arezzo vergleicht den musikalischen Satz mit dem klassischen lateinischen Vers. Man skandiert ihn, sagt er, Takt für Takt, Gruppe für Gruppe, wie man die Verse Fuß für Fuß skandiert. Die aus langen und kurzen Silben gebildeten klassischen Versfüße waren, in demselben Versmaß, unter sich fühlbar gleich, und das Wort »plaudere«, taktschlagen mit einigem Geräusche mittels der Hand oder des Fußes, bedeutet nichts anderes, als ein Hervorheben der Gleichheit der Versfüße. Man taktiert nur was gleichwertig ist und der verschiedene Dauerwert der (langen oder kurzen) Silben wurde von den Lateinern und Griechen zum System erhoben, gerade um diese Gleichheit der Versfüße herzustellen. Zwei lange Silben z. B. galten so viel wie vier kurze.

Nun sagt Guido, wie man, um Verse zu machen, lange und kurze Dauerwerte beobachtet und zwar Längen, die doppelt so lang als die Kürzen sind, so muß man auch, um einen Gesang zu bilden, bei dem man wie bei Versen taktschlagen kann, dafür sorgen, daß einigen Tönen eine doppelt so lange Dauer als anderen gegeben werde, damit trotz der verschiedenen Zahl der Töne, die Gesamtsumme der Dauerwerte gleich sei, »*aliæ voces ab aliis morulam duplo longiorem, vel duplo breviorem habeant*«. Und nachdem er so die Gesänge mit den Versen, die Gruppen im Gesange mit den Versfüßen, die Längen und Kürzen der Melodie mit den Längen und Kürzen des Verses verglichen hat, fügt er bei: Ich will damit sagen (id est): daß die Töne im Gesang von verschiedener (bald langer bald kurzer) Dauer sein müssen, »varium tenorem«. Und wenn dieser Dauerwert eine Länge (»quem longum«) sein soll, »so wird dies des öftern durch ein der Note beigesetztes Strichlein veranschaulicht«.

Guido von Arezzo bezieht also den Ausdruck »tenorem« nicht auf die Schlußnoten, — von diesen Endnoten spricht er andernorts und die Regel über diese Schlußdehnungen kommt noch zu der hier gegebenen Regel hinzu, — sondern er wendet das Wort auf beliebige Noten an, die im musikalischen Gefüge verteilt daselbst gleichwertige Gruppen bilden, wie die im Verse verteilten grammatisch langen Silben Versfüße gleicher Dauer herstellen.

1) Guido von Arezzo — Micrologus, Kap. XV (Migne 141, col. 394).

2) Littera = Note, Ton, Neume als Tonzeichen, wie wir sagen: C oder g singen. Guido v. Ar. sagt z. B. (De ign. cantu Migne 141, col. 425): »Wenn du die Noten (litteras), die jede Neume hat, auf dem Monochord erklingen läßt«, und (Migne 141, col 415): Vox vel littera C. (D. Übers.)

Aribo und Johannes Cotton am Ende des Jahrhunderts, fünfzig Jahre nach Guido, verstehen allerdings unter »tenor« eine Schlußdehnung und beschränken dessen Bedeutung auf die »mora ultimae vocis« von der Guido in seinem Texte etwas früher spricht.

Wir geben dies zu, aber antworten darauf folgendes: 1. Aribo und J. Cotton sind nicht Guido von Arezzo; und ist Guido's Text in sich selbst klar, so kann kein Erklärer gegen ihn recht haben. 2. In Guido's Text selbst, auf welchen sich Aribo und Johannes Cotton (mit ihren Nachschreibern) irrigerweise berufen, hat das Wort »tenor« keineswegs die ausschließliche Bedeutung von »*mora ultimæ vocis*«, sondern von »*mora*« einfachhin. In der betreffenden Stelle ist »id est mora« eine Einschaltung, welche den Sinn von »tenor« erläutern soll; und »ultimæ vocis« ist ein von »tenor« abhängiger Genitiv. In der angezogenen Stelle lehrt Guido von Arezzo wie die einzelnen Melodieteile hervorgehoben werden: die Musiksilbe (ein, zwei oder drei Töne), das Satzglied oder die Neume (ein, zwei, drei oder vier vereinigte Musiksilben — disyllabæ, trisyllabæ, tetrasyllabæ), und der Satz selbst, die Distinktion (ein oder mehrere Satzglieder). Wir lassen nun den Wortlaut folgen:

Tenor vero, id est mora, ultimæ vocis, qui in syllaba quantuluscumque est, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionibus existit. (Guido v. A. Microl. XV. cf. Migne 141 col. 394).	Das Aushalten (d. h. die Verlängerung der letzten Note, sehr gering bei der Musiksilbe, länger beim Teil (Satzglied), am längsten bei der Distinction, dient zur Wahrnehmbarmachung dieser drei Arten von Gruppierungen.

Also hier braucht Guido nicht so verstanden zu werden, als nenne er »tenor« die mora ultimæ vocis. Der Gesamtausdruck »tenor ultimæ vocis« gilt ihm als »mora ultimæ vocis« und nicht »tenor« einfachhin[1].

3. Aribo und J. Cotton schrieben am Ende des 11. Jahrhunderts im vollen Verfalle des Chorals, wie sie selbst versichern: »die Kunst (der alten Choralrhythmus) ist längst schon ausgestorben, ja selbst begraben«[2]. »Die schlechtesten Gebräuche gelten nunmehr statt der Autorität (der Meister«)[3]. Zu ihrer Zeit allerdings verlängerte man nur mehr die letzten Noten und die »tremulæ«, welche auch Aribo beibehält. Unsere beiden Autoren sind im damals allgemeinen Irrtume befangen und wenden Guido's Stelle nur auf diese Überbleibsel des gregorianischen Rhythmus an.

---

1) Vgl. S. 17, eine Stelle des Aribo, in welcher Tenor einfach »mora vocis«, Tondauer im allgemeinen genannt wird: »Tenor dicitur mora vocis«, und S. 12 die Erklärung Guido's selbst: »Tenor est mora uniuscujusque vocis«, tenor ist die Dauer in es jeden Tones. (D. Übers.)

2) Quæ consideratio jamdudum obiit, imo sepulta est. (Aribo).

3) Jam pessimus usus pro auctoritate tenetur (Joh. Cotton).

Wäre es hier nicht am Platze, sich auf den allgemeinen Grundsatz zu berufen, den die Verfasser der Paléographie aufstellen, und anzunehmen, »daß es in der Jetztzeit nicht unmöglich ist, gewisse Schriftsteller in der geschichtlichen und wissenschaftlichen Auslegung des Chorals zu übertreffen und mit größerer Sicherheit, die Regeln anzugeben, welche die Bildung des melodischen Satzes und dessen Ausführung leiteten?« [1]).

Gewiß, wenn Aribo, J. Cotton und andere mit den älteren Schriftstellern und Manuskripten übereinstimmen, so können wir ihnen Glauben schenken; wenn sie aber mit denselben in Widerspruch geraten, sollen da nicht die älteren Autoren und die älteren Handschriften vorgezogen werden? Nun aber geben hier die alten Handschriften ein beredtes Zeugnis gegen Aribo und J. Cotton, da die Noten zu hunderten und tausenden mit dem Strichlein oder mit dem sogleich zu besprechenden Buchstaben t bezeichnet vorliegen. Und diese Zeichen finden wir nicht nur den letzten Noten der Neumengruppen oder der Sätze beigesetzt: im alleinigen »Christus factus est« aus dem St. Galler Kodex 319 sind von 13 Strichlein 9 an Noten angebracht, die keine Schlußtöne sind; und dagegen haben 13 Schlußnoten von Neumengruppen oder Sätzen keine Strichlein.

Spricht also Guido von Arezzo von langen Noten und vom Strichlein, so versteht er darunter irgend eine Note der Melodie.

b) Bedeutung des Wortes »*longus*«.

Bezüglich der Bedeutung der dem Worte »tenor« beigegebenen Bezeichnung »longus« sahen wir wie Guido von Arezzo selbst sie mit den Worten »morulam duplo longiorem«, doppelt so lange Dauer [2]) als die der kurzen Noten erläuterte, und wie er die musikalischen Längen und Kürzen mit dem Zeitmaß der grammatischen Längen und Kürzen verglich: »tenor . . . quem ut tempus grammatici in syllabis brevibus et longioribus superscribunt« [2]).

Hier aber haben wir den Vorteil, Guido von Arezzo und Aribo betreffs desselben Textes einig zu sehen. Aribo bezieht allerdings Guido's Ausdruck »tenor longus« nur auf die tremulæ, aber dafür trägt er kein Bedenken, demselben den Sinn einer Dauer beizulegen, die doppelt so lang als die der Kürze ist: »morulam duplo longiorem«.

Die Tremula ist nach ihm lang oder kurz; ist sie lang, so ist sie doppelt so lang als die kurze, wie Guido lehrt, und dann zeigt ein beigefügtes Strichlein diese Länge an; ist sie kurz, so hat sie kein solches Strichlein, und in diesem Falle ist sie, wieder der Lehre Guido's

---

1) Paléographie musicale, I, S. 25.
2) Siehe S. 12.

entsprechend, zweimal kürzer. Hier folgt der lateinische Wortlaut: »Tremula longitudinem de qua dicit (Guido) *duplo longiorem* cum subjecta plana virgula denotat; sine qua, *brevitatem*, quæ intimatur per hoc quod dicit *vel duplo breviorem*«.

Also nach Guido von Arezzo und Aribo bedeutet ein den Neumen beigefügtes Strichlein (Virgula) (–) nicht nur, daß die Note lang ist, sondern daß sie eine metrisch bestimmte Länge hat, welche den Längen der lateinischen Poesie gleichzustellen ist, nämlich: doppelt so lang als die Kürze.

2. Bedeutung der Romanus-Buchstaben C und T.

Die Bedeutung der Romanus-Buchstaben kennen wir: 1. durch den ehrwürdigen Notker (9. Jahrh.); 2. durch eine Leipziger Handschrift (13. Jahrh.); 3. durch Aribo (11. Jahrh.).

1. Notker's Zeugnis:

»Quid singulæ litteræ significent«, was die den Melodien beigegebenen Buchstaben bedeuten, sagt Notker, ist dies:

C ut *cito*, vel *celeriter* dicatur certificat;
T *trahere* vel *tenere* debere testatur.

2. Die Leipziger Handschrift faßt Notker's Erklärungen folgendermaßen kurz zusammen:

C ut *cito* dicatur
T *trahere*.

3. Aribo's Zeugnis:

C *celeritatem*
T *tarditatem* innuunt.

Wir lassen den vollständigen Text Aribo's[1]), des Erklärers Guido's von Arezzo folgen:

Summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumæ[2]) ejusdem soni repercussione tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tonorum[3]) neumæ alterutrum conferantur atque respondeant, nunc æquæ æquis, nunc duplæ vel triplæ simplicibus atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia[4]).

Da nun die Neumen taktartige Gruppierungen, bald durch Wiederholung eines Tones, bald durch Verbindung zweier oder mehrerer Töne entstehen, so ist mit größter Sorgfalt eine solche Verteilung der Neumen vorzusehen, daß sie, sei es in der Zahl der Noten, sei es im Verhältnis der Töne (der Dauer)[3]) einander wohl entsprechen, indem sie bald gleichen Bau haben, bald zwei oder drei Neumenglieder für ein unzusammengesetztes Eintreten und wohl auch ein Verhältnis von 2 : 3 oder 3 : 4 unter den Gliedern obwaltet[4]).

---

1) Gerbert. Scriptores, II, 227, oder Migne, 150, col. 1341, 1342.

2) »Neuma« bedeutet bald eine Note (neumatisches Zeichen), oder Neumengruppe, bald einen Satzteil, neumam i. e. partem cantilenæ. (Guido. Micrologus).

3) Aribo liest »tenorum«. (Migne 150, col. 1326.)

4) Soweit aus Zitat das Guido's Microlog. c. 15 (Migne 141, col. 394). Das darauf Folgende ist Aribos Erklärung. (D. Übers.)

»In numero vocum«, ut in [neumis] æquis duæ duabus, tres tribus conferantur; in duplis duæ uni, quatuor duabus, triplæ simplis; »aut in ratione tonorum (tenorum)«. *Tenor* dicitur *mora* vocis, qui in æquis est, si *quatuor* vocibus *duæ* comparantur et *quantum* sit *numerus* duarum *minor*, *tantum* eorum *mora* sit *major* [1]). *Unde* in *antiquioribus* antiphonariis utrisque c, t, m, reperimus persæpe, quæ *celeritatem*, *tarditatem*, mediocritatem innuunt. Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet proportionaliter et invenirent et canerent. Quæ consideratio jam dudum obiit, immo sepulta est. Nunc tantum sufficit, ut aliquid dulcisonum [2]) comminiscamur, non attendentes dulciorem collationis jubilationem.

(Ebenmaß) »in der Zahl der Töne« z. B. bei gleichen Neumen, wenn sich zwei und zwei Töne entsprechen oder drei und drei; im Verhältnis des Vielfachen, wenn zwei einem, vier zwei, drei wieder einem Tone entsprechen; »oder aber im Verhältnis der Tondauer«. Dauer heißt das Zeitmaß des Tones; sie beansprucht bei gleichen Neumen im Verhältnis von vier zu zwei Tönen für die um die Hälfte kleinere Zweizahl ein um ebensoviel längeres Anhalten derselben [1]). Daher finden wir in beiden älteren Antiphonarien oft die Buchstaben c, t, m, welche Beschleunigung (Kürze) Verzögerung (Länge) und mittlere Geschwindigkeit anzeigen. Vor alters war es eine angelegentliche Sorge nicht nur der Tondichter, sondern auch insbesondere der Sänger, daß jeder nach richtigem Ebenmaß und Verhältnis komponierte und sang. Diese Kunst ist nun geraume Zeit ausgestorben, ja begraben. Heutzutage genügt es, einige süße [2]) Klänge zu erdenken; auf die süßere Wonne, die aus der Ebenmäßigkeit fließt, wird nicht mehr geachtet [3]).

Also einerseits: *cito*, *celeriter* (Notker) *celeritatem* (Aribo); anderseits: *trahere*, *tenere* (Notker), *tarditatem* (Aribo).

Wir möchten nun klar zeigen 1. daß cito, celeriter, celeritas bei unseren Autoren prosodisch kurze Dauer bedeuten; 2. daß tarditas, tenere, trahere prosodisch lange Dauer bedeuten.

Daß diese Ausdrücke überhaupt prosodisch kurze oder lange Zeitdauer bedeuten können, dafür haben wir als authentische, unabweisbare Gewährsmänner die eigentlichen altklassischen Schriftsteller: Cicero, Quintilian, Horaz.

a) **Celeritas**, *cito*, *celeriter* bedeuten prosodisch kurze Dauer:

Die Lexika von Freund, Forcellini usw. übersetzen »syllabarum celeritas« mit Kürze der Silben.

Bei Cicero (Orat. 57) lesen wir: »Quod pæon habeat tres breves (– ⏑ ⏑ ⏑), dactylus autem duas (– ⏑ ⏑), *brevitate* et *celeritate* syllabarum labi putat verba proclivius (Ephorus), contra vero accidere in spondæo (– –) et trochæo (– ⏑)«.

---

1) z. B.  (D. Übers.)

2) Eine Anspielung auf die langsame in gleichwertigen Noten gesungene Diaphonie (zweistimmiger Gesang), von der Hucbold geschrieben hatte: »Si enim duobus aut pluribus in unum canendo, modesta duntaxat et concordi morositate, quod suum est hujus meli, videbis nasci *suavem* ex hac sonorum commixtione concentum.« (D. Übers.)

3) Die deutsche Übersetzung der Worte Aribos (hier vollständiger als in der französischen Broschüre wiedergegeben) ist P. Gietmanns Musik-Ästhetik (S. 285) entnommen, in welcher die Textstelle auch in P. Fleurys Sinne erklärt wird. (D. Übers.)

Bei Quintilian (Inst. orat. IX, 4, 88): »Fugiat (orator) molossum (– – –) et trochæum (– ◡), alterius *tarditate*, alterius *celeritate* damnata«, und ebenda, 111): »Primam (syllabam) stabilem et tres *celeres* habet pæon primus (– ◡ ◡ ◡)«.

Und Horaz (Ars poet. V, 51):
Syllaba longa brevi subjecta vocatur jambus
Pes *citus* . . .

b) **Tarditas** hat den Sinn von prosodisch langer Dauer:

Quintilian, im obigen Zitat, setzt »tarditas« der »celeritas« entgegen und wendet den Ausdruck auf den Molossus (– – –) an: alterius *tarditate*«.

Horaz, (Ars poet.) nachdem er den Jambus als Pes citus bezeichnet hat, fügt bei, indem er vom Spondæus (– –) spricht:

Tardior ut paulo graviorque veniret ad aures
Spondaeos stabiles.

c) **Tenere, trahere** werden in der Bedeutung von langer Dauer, musikalisch langer Dauer gebraucht:

»Imber per totam noctem *tenuit*. Der Regen dauerte die ganze Nacht.« So Titus Livius, 23, 44, 6.

»Decem annos *traxit* ista dominatio. Die Oberherrschaft dehnte sich auf zehn Jahre aus.« (Florus, 4, 2, 12.)

Und du Cange (Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis, — also für Notker sehr ad rem) sagt beim Worte »teneo«: »Punctum[1] *tenere* in cantando dicuntur, qui plus æquo *protrahunt*, cantum finiendo.« »Punctum nullus **teneat**, sed cito dimittat . . . Nullus autem alius incipere et magis currere præsumat, *trahere* vel punctum *tenere* — den Ton ziehen oder anhalten«[2]).

Also können die Ausdrücke Notker's und Aribo's — sowohl im mittelalterlichen Latein als selbst in guter Latinität — prosodisch lange, prosodisch kurze Dauer bedeuten.

Ich füge bei, daß dies auch in der Tat ihre Bedeutung ist.

1. Die Verfasser der Paléographie (IV S. 20 und 21) sagen uns, daß das Romanus-Strichlein (-) und der bedeutsame Buchstabe t oft in der gleichen Bedeutung sich gegenseitig ablösen: »Die Notenschreiber, setzen

1) Punctus, Note, gewöhnlich kurze Note, wenigstens zu einer gewissen Zeit: »*Punctos* ac virgulas ad distinctionem ponimus sonorum *brevium* et longorum.« Hucbald, fragment. Coussemaker, II, S. 75.) Punctum tenere heißt also eine kurze Note zur langen machen.

2) Spicilegium M. S. Fontenell., S. 202.

sie hinzu, ziehen jedoch das Strichlein dem Buchstaben vor, da es leichter zu zeichnen und bestimmter als der Buchstabe ist ...« Nun aber hat das Strichlein, wie wir gesehen haben, die bestimmte Bedeutung von prosodisch langer Dauer »morulam duplo longiorem«; also drückt der Buchstabe t, der denselben Sinn hat, ebenfalls diesen Dauerwert aus.

2. Du Cange sagt uns bestimmt, daß der auf die Zeitdauer sich beziehende Ausdruck »punctum tenere« so viel heißt als einen Ton verlängern, aus einer Kürze eine Länge machen; kein Wunder also, daß Notker's Ausdruck »tenere« ein Langmachen bedeutet.

3. Die Ausdrücke *cito*, *celeriter*, *tenere*, *trahere*, in ihrer Anwendung auf getrennte und vereinzelte Noten, die sich sowohl von der vorhergehenden als der nachfolgenden vollständig unterscheiden, können nicht mit dem modernen *accelerando* und *ritardando*« übersetzt werden, denn letztere Ausdrücke werden auf eine Folge mehrerer Noten oder auf einen ganzen Satzteil und nicht auf eine Einzelnote angewendet.

Übrigens sind diese »rallentando« der Gegenstand der auf die Schlußsilben sich beziehenden Regel der mora ultimæ vocis und einer anderen diese Regel vervollständigenden Anweisung. »Wie ein Pferd, sagt Guido, im Begriffe, seinen Lauf zu beenden, seinen Schritt verlangsamt, ... so muß auch am Ende der Distinktionen, die gleichsam müde Stimme ihren Gesang verlangsamen. Um diese Verlangsamung zu veranschaulichen, kann ein mehr oder minder großer Abstand zwischen den Formeln gelassen werden ...«

Die »mora ultimæ vocis« und das »rallentando« sind also etwas anderes als die durch ein Strichlein oder t gekennzeichneten prosodischen Notenlängen.

4. Endlich ist der (S 17 angeführte) Textzusammenhang des Aribo klar und entscheidend. Aribo will dieses Ebenmaß der Neumen erklären, ein Ebenmaß, das Guido von Arezzo empfiehlt und das durch richtiges Zahlen- und Dauerverhältnis der Noten hergestellt wird. Die Proportionen gibt er an: (1 : 1; 1 : 2; 1 : 3; 2 : 3; 3 : 4).

Dauer, sagt er, ist das Zeitmaß des Tones und sie bildet gleichwertige Neumengruppen, wenn z. B. im Verhältnis von 4 zu 2 Noten die letzteren zweimal so lang als die ersteren sind. Es handelt sich also um Dauerwerte und zwar um verhältnismäßige Dauerwerte, um eine Dauer, die doppelt so lang ist als eine andere: »2 Noten gleich 4« — »um so geringere Notenzahl als der Notenwert ein größerer ist.« Und darauf sagt er: »*Unde*, deshalb«: zur Aufrechthaltung dieses Ebenmaßes der Neumen mittels genauen Dauer- und Zahlenverhältnisses, zur Darstellung dieser gewollten und bestimmten Dauerwerte »finden sich in den älteren Antiphonarien des öftern die Buchstaben C, t, welche kurze und lange Dauer bezeichnen«.

C und T bedeuten also wohl bei Aribo die prosodische Länge oder Kürze der Töne in den Choralneumen.

Und wenn wir nun nochmals daran erinnern:

1. daß diese deutlich prosodischen Zeichen sich »zu Hunderten und Tausenden« in den St. Galler Manuskripten vorfinden[1]; wenn wir beifügen:

2. daß, wie die »Paléographie« der Benediktiner Patres es anerkennt, die methodische und »bestimmten Gesetzen unterstehende« Verwendung dieser Zeichen das Merkmal einer Musiktheorie zu sein scheint, in welcher diese prosodischen Angaben eine genaue und normale Bestimmung haben; wenn wir endlich im zweiten Teil dieser Arbeit beweisen

3. daß alle Meister vor dem 12. Jahrhundert gerade diese Musiktheorie lehren, in welcher Längen und Kürzen einen integrierenden und wesentlichen Bestandteil des Choralrhythmus bilden,

so haben wir, unserer Ansicht nach, die Leser instand gesetzt, selbständig zu beurteilen, welche von den zwei Schulen — ob diejenige des oratorischen Rhythmus, mit ihrer gleichen Notendauer, oder diejenige des musikalischen Rhythmus, mit ihren prosodischen Dauerverhältnissen, — sich mehr der geschichtlichen Wahrheit nähert und zwar »auf dem festen Boden« der Urkunden und der Tatsachen, welche ja die notwendige und unentbehrliche Grundlage der wahren und völligen Choralrestauration bilden.

---

1) Allein in der von Lambillotte 1851 veröffentlichten Handschrift 359 von St. Gallen sind z. B. auf 2400 Clivis 1700 entweder mit dem Strichlein oder dem Buchstaben t versehen.

II.

Die Rhythmustheorie der Meister vom vierten bis zwölften Jahrhundert.

Die älteren Handschriften enthalten, wie wir (S. 9 u. folg.) gesehen haben, rhythmische Zeichen, Strichlein und Buchstaben, (–, t, c) welche, den Neumen einverleibt oder beigesetzt, die Tondauer angeben, ihre Länge: tarditatem, tenorem longum, oder ihre Kürze: celeritatem, brevitatem, und zwar eine verhältnismäßige Länge und Kürze (duplo longiorem, duplo breviorem, proportionaliter, æquæ, duplæ, triplæ, collatione sesquialtera, sesquitertia); und die Anwendung dieses Zeichens in gewissen älteren und besser besorgten Handschriften ist so häufig und so methodisch, daß es schwer fällt, hierin nicht das Anzeichen einer Rhythmustheorie zu erblicken, in welcher Längen und Kürzen eine entscheidende und wesentliche Rolle spielen.

So findet man allein auf der ersten Seite der Handschrift 121 der Einsiedler-Bibliothek[1]) (einer Handschrift aus dem Ende des 10. Jahrh.), daß auf 28 *virgæ* 14 das Strichlein (–) haben und lang sind, 14 es nicht haben und kurz sind; daß auf 33 *clivis* 13 mit dem Buchstaben C bezeichnet sind, wodurch die beiden Noten gekürzt, d. h. zweimal kürzer als die Note mittlerer Dauer werden (♫), und daß bei 18 die erste Note mit dem Strichlein oder dem t versehen ist, was 𝅗𝅥♩ ergibt; wir sehen ferner, daß unter den Gruppen von drei Noten, die einen alle drei Noten kurz haben (♩♩♩), andere die erste lang und so einen Daktylus bilden (𝅗𝅥♩♩), wieder andere anapästisch nur die dritte lang haben (♩♩𝅗𝅥).

Bietet eine solch' stetige und absichtliche Wiederkehr nicht eine wirklich ernstliche Grundlage zur Hypothese eines musikalischen Rhythmus, in welchem der Gleichwert der Takte gerade durch die Verschiedenheit der Dauerformen bei der Gleichheit ihrer Gesamtsumme gebildet wird?

1) Vgl. Paléographie musicale IV. Alleluia et Offertoire du premier dimanche de l'Avent.

Was ohne ausführlichere Urkunden nur eine mehr oder minder wahrscheinliche Hypothese wäre, wird, so scheint uns, eine eigentliche Gewißheit, wenn gerade diejenigen Theoretiker, welche als die berechtigten Zeugen und die eigentliche Stimme der gregorianischen Überlieferung[1]) gelten können, uns lehren, daß der Choralrhythmus mit der metrischen altklassischen Poesie samt ihren Versfüßen, ihren Längen und Kürzen, ihren Hebungen und Senkungen und der bestimmten Länge ihrer Verse übereinstimmt.

Als berechtigte Zeugen können wir hier, wie bei den Handschriften, nur die vor dem 12. Jahrhundert lebenden zulassen. Im 12. Jahrhundert wurde der Choralrhythmus unter dem Einflusse des »Discantus« vollständig umgeändert und die gregorianischen Melodien sind von dieser Zeit an der barbarische »Cantus planus« mit seinen Noten von gleicher Dauer geworden: Jam pessimus usus pro auctoritate tenetur[2]) — Quae consideratio (rhythmica) jamdudum obiit, immo sepulta est[3]). — Die Schriftsteller nach diesem Zeitraume können also nicht die Zeugen einer damals ja verschwundenen Überlieferung sein. Frägt man einen Blinden über Farben und einen Tauben über Töne aus?

Übrigens tragen die dem 12. Jahrhundert vorausgehenden Lehrer Namen, welche genügen, ihrem Zeugnisse unumstößliches Gewicht zu verleihen. Es sind: im 4. Jahrhundert der hl. Augustin (Abhandlung »De Musica«), im 6. Boëtius, welcher den hl. Augustin vervollständigt, im 7. der hl. Isidor, fast zeitgenössisch mit dem hl. Gregor; im 8. Beda der Ehrwürdige (de arte metrica) und Alcuin, Gründer der Schola palatina am Hofe Karls des Großen; im 9. Aurelian, Mönch der Abtei von Réomé (Diözese Langres), und Remigius, Mönch von Saint-Germain d'Auxerre (Remigius lehrte in Paris, dann in Reims mit Hucbald); im 10. Hucbald, Schüler des Milo in der Abtei von Saint-Amand (bei Tournai), Magister scholarum in Reims; im Anfange des 11. Jahrhunderts Guido, Mönch von Pomposa, dann von Arezzo, unter allen berühmt durch die Erfindung des Liniensystems und durch seine Schriften; und Berno, Mönch der Abtei von St. Gallen, dann Abt von Reichenau am Bodensee; Ende desselben Jahrhunderts Aribo, Scholasticus genannt, Lehrer an der Kathedralschule in Freising; und Johannes Cotton (englischer Abkunft), welcher uns, wie Aribo, mit einer Abhandlung über die Musik[4]) beschenkt hat.

---

1) »Aurelian, Hucbald, Guido von Arezzo und so viele andere gelten uns, laßt es uns recht laut sagen, als die Stimme der Überlieferung.« (Paléographie musicale I, S. 19.)

2) J. Cotton (11. Jahrh.) 3) Aribo (11. Jahrh.)

4) Alle Werke dieser Theoretiker stehen in der Sammlung von Migne und in den Scriptores ecclesiastici de musica von Gerbert.

Nach dem Zeugnisse dieser Meister, vom hl. Augustin bis zu Cotton, wird nun der eigentliche Choralsatz nicht nur nie mit der eines regelmäßigen Rhythmus baren prosaischen Rede verglichen, sondern:

1. dieser Gesang wird entweder den metrischen Rhythmen oder den eigentlichen Versen von bestimmtem Maße (Ausdehnung) gleichgestellt, den Hexametern, Pentametern, Tetrametern usw.;

2. die rhythmischen Gruppierungen dieser Sätze werden mit den metrischen Versfüßen verglichen: den Spondäen, Daktylen, Jamben usw.

3. Diese rhythmischen Gruppen werden, wie die Versfüße, aus Längen und Kürzen von bestimmtem Dauerwerte gebildet;

4. Wie die Versfüße sind die musikalischen Gruppierungen im Satze nach genauen Gesetzen geordnet;

5. Das Grundgesetz des rhythmisch geordneten Choralsatzes ist die Gleichheit des Maßes dieser musikalischen Gruppierungen (Taktgleichheit), wie die Maßgleichheit das Fundamentalgesetz der metrischen Skansion war;

6. Diese gleichen musikalischen Gruppen werden in Arsis und Thesis, (Hebung und Senkung, — Auf- und Niederschlag) geteilt; und die gregorianische Thesis bezeichnet den Taktanfang, wie die metrische Thesis den Anfang des Versfußes hervorhob.

Daß diese Lehre diejenige des rein musikalischen Rhythmus einer jeden Musik (ob alt oder modern) ist, wird jedem einleuchten.

Ein Hexameter, ein Pentameter, ein Tetrameter usw. waren Verse von sechs, fünf, vier Takten usw. Die hexametrischen, pentametrischen, tetrametrischen Choralsätze wären also Sätze von sechs, fünf, vier Takten wie in jeder Musik.

Jamben und Trochäen waren Versfüße von drei kurzen Zählzeiten; Spondäen und Daktylen Versfüße von vier Kürzen. Jambische, trochäische, spondäische, daktylische Gruppen im Choral wären also dreizeitige, vierzeitige Takte.

Die metrische Thesis, welche den Versanfang angab, teilte die Verse in gleichwertige Teile. Die Choralthesis würde also ebenfalls den Choralsatz in Abschnitte oder Takte von gleicher Zeitdauer teilen.[1]

Wenn es wahr wäre, daß dies die allgemeine Lehre der Meister vom vierten bis zwölften Jahrhundert ist, wäre es dann nicht ebenso wahr, daß die Theorie des musikalischen Rhythmus den Anspruch erheben kann, nicht nur eine ernstzunehmende Hypothese zu sein, — wie Peter

---

1) Wie in Teil III ausgeführt wird, vermag der Übersetzer allerdings nicht, dem Verfasser gleich, im Choral einen mit der altklassischen Metrik und dem Taktsystem wirklich identischen und so vollkommenen musikalischen Rhythmus zu erblicken; nichts desto weniger beweisen s. E. die folgenden Fleuryschen Abhandlungen wenigstens die sehr große Analogie mit den erwähnten Systemen und einen wahren, wenn auch weniger klaren und regelmäßigen musikalischen Rhythmus.

Aubry in seinem »Essai de musicologie comparée« zugesteht, — sondern einfachhin die eigentliche Wahrheit auf dem Choralgebiet? Wir wollen nun versuchen, dieses Schlußurteil zu erhärten, indem wir jeden der sechs obigen Sätze wieder vornehmen und durch Anführung von Stellen der Autoren beweisen.

Erster Satz. — Der Choralsatz wird nicht mit der Prosa verglichen, sondern mit den metrischen Rhythmen und den eigentlichen Versen von bestimmtem Maße (Ausdehnung), mit den Hexametern, Pentametern, Tetrametern usw.

Nirgends vergleichen unsere Schriftsteller den Choralsatz mit der Prosarede. Man hat mit folgendem Satze Hucbald's viel Aufhebens gemacht: »*In modum soluta oratione legentis*« (nach der Art wie man einen Prosatext liest). Aber diese Worte beziehen sich nur auf die Lektionen, die man auf einem Tone singt: »*quod una vox est quotiescumque repetantur*« (voces), und welche Hucbald gleichtönende Gesänge, *æquisonæ*[1]) nennt.

Anderswo sprechen allerdings Guido von Arezzo und Aribo, sein Erklärer, von gleichsam prosaischen Gesängen: sunt vero quasi prosaici cantus . . .; aber sie nennen diese Gesänge gleichsam prosaisch nicht weil dieselben nicht mensuriert sind, — sie sagen dies keineswegs, — sondern nur weil dieselben keine bestimmte Ausdehnung haben nach Art jener metrischen Rhythmen, die zwar aus Füßen bestehen, wie die Verse, aber ohne feststehende Ausdehnung sind.

Guido hatte von den verschiedenen Bestandteilen des Rhythmus gesprochen und fährt dann fort:

Sunt vero quasi prosaici cantus, qui *hæc minus* observant, in quibus non est curæ si aliæ majores, aliæ minores *partes* et *distinctiones* per loca sine discretione inveniantur, more prosarum[2]). . .	Es gibt Gesänge, welche man prosaische nennen könnte, weil sie diese Regeln weniger befolgen, und in welchen man sich stellenweise weniger darum kümmert, ob diese und jene Satzteile und Distinktionen nach Art der Prosatexte[2] unterschiedslos länger oder kürzer sind.

Guido sagt nicht, daß diese Gesänge nichts von dem Besprochenen beobachten, sondern daß sie nicht alles befolgen, »*hæc minus*«. Und er

1) »Man unterscheidet«, sagt Hucbald, »gleiche und sich durchaus gleichende Töne, und ungleiche und sich voneinander durch verschiedene Intervalle unterscheidende Töne: »*quibusdam spatiis inter se discrepantes.* Die ersteren werden mit gleichlautender Tongebung gesungen, in der Art wie man Prosatexte liest, indem man dieselbe Note auf jeder Silbe wiederholt, als schriebe man immer denselben Buchstaben a a a ..., sicut si unicam quamlibet litteram sæpius scribas, ut a a a ...« (Hucbald, De harmonica Institutione, in Migne 132, col. 906 u. 907).

2) Guido von Arezzo, Micrologus, Kap. XV (Migne 141, col. 395). Sieh' übrigens n Teil III S. 49 eine andere Auffassung und Übersetzung dieser Stelle: prosarum = der Prosen, Sequenzen. (Der Übers.)

bezeichnet genauer die Punkte, welche diese Gesänge vernachlässigen, nämlich: das Ebenmaß der Teile oder Satzglieder und das Gleichmaß der Sätze selbst: die Komponisten, sagt er, kümmern sich in diesen Gesängen weniger darum, ob die Teile oder Sätze länger oder kürzer sind.

Diese gleichsam prosaischen Gesänge sind also was die Alten metrische Rhythmen nannten, in welchen man wohl die Anordnung der Füße aber nicht die Länge oder Ausdehnung der Verse beobachtete: »Jede Zusammensetzung von Wörtern, sagt F. Quintilian, bildet entweder »numeri« (was die Griechen Rhythmen nannten), oder »metra« von einer gewissen Ausdehnung . . ., aber sowohl die »numeri« als die »metra« bestehen aus metrischen Füßen . . . So ist der daktylische Rhythmus ein gleichgeteilter Rhythmus (zwei Zählzeiten in der Arsis, zwei in der Thesis (Th. – Ars. ◡ ◡), weil die lange Silbe gleich zwei kurzen ist« [1])...

»Stellt man eine unbestimmte Anzahl (centum) Pyrrhichien zusammen, sagt der hl. Augustin, so erhält man einen Rhythmus; stellt man deren nur eine bestimmte Zahl zusammen, so erhält man ein Metrum« [2]). »Das Metrum, sagt Marius Victorinus, ist ein Rhythmus von bestimmter Ausdehnung [3])«

Übrigens sind diese nur rhythmisierten und prosaisch genannten Gesänge die am wenigsten zahlreichen und am wenigsten wohlbesorgten, sagen Guido von Arezzo, Joh. Cotton und Aribo, also die am wenigsten gregorianischen. Die anderen dagegen kommen oft vor: sæpe ita canimus [4]); sie sind die zahlreichsten, die schönsten, bestbesorgten, auf welche die Meister ihre ganze Kunst verwendet haben: »quamplurimæ. . . egregiæ . . . cantus accuratos . . . quod in eorum compositione cura adhibeatur« [5]), die wohlkomponierten: »in bene procuratis [6])«.

Und diese zahlreicheren, echtgregorianischen Gesänge werden, obwohl sie auf Prosatexte komponiert sind, den »*metra*« [7]) oder Rhythmen von bestimmter Ausdehnung gleichgestellt:

1) F. Quintilian, Inst. orat. IX, 4.
2) Augustinus, De musica, III, 1.
3) Metrum est rhythmus finitus (Marius Victorinus, ed. Meibom, 2494).
4) Guido von Arezzo, Micrologus XV.
5) Joh. Cotton, De Musica.
6) Aribo, Musica.
7) Metrum, vom Griechischen μέτρον, d. h. Maß. — »Metricos autem cantus dico«, lesen wir bei Guido, »quia sæpe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit cum ipsa metra canimus. Metrische Gesänge nenne ich sie, weil wir oft so singen, daß es scheint wir scandierten Verse nach Versfüßen, wie wir es tun, wenn wir wirklich metrische Texte singen.« (Migne 141, col. 395.) Da Guido diese mensurierten Gesänge mit den auf Verse komponierten Gesängen vergleicht, so folgt daraus augenscheinlich, daß die ersteren nicht auf Verstexte gesetzt sind. Wo bliebe sonst der Vergleich? Übrigens bringt Aribo als Beispiel von metrischen Melodien folgende drei Sätze, welche weder metrische noch tonische Verse sind und deren Musik einen fünftaktigen Satz und zwei sechstaktige bilden (einen Pentameter und zwei Hexameter): »Non vos relinquam orphanos, alleluja, vado et venio ad vos, alleluja, et gaudebit cor vestrum, alleluja. (Migne, 150, col. 1342.)

. . . Omne melos more *metri* diligenter mensurandum sit[1]).	Jede Melodie muß nach Art eines Metrums sorgfältig abgemessen werden.
In psalmis . . . *metrum* in medio et in fine(m) versus[2]).	In den Psalmen gibt es einen mensurierten Teil (Metrum) in der Mitte und am Ende des Verses.
Ut in *metro certa* pedum dimensione contexitur versus, ita . . . componitur cantus[3]).	Wie in der Poesie der Vers sich durch genaue Abmessung der Füße aufbaut, so setzt sich der Gesang durch . . . zusammen.
Non autem parva similitudo est *metris* et cantibus[4]).	Die Ähnlichkeit zwischen den Metra (der metrischen Poesie) und den Gesängen ist keine geringe.

Dieselben Gesänge werden mit den eigentlichen Versen von gleicher Ausdehnung, von bestimmter Fußzahl und bestimmten Formen verglichen:

Quemadmodum inmetris sunt litteræ . . . ac *versus*, ita et in harmonia sunt . . . soni . . . (syllabæ, partes) sed pars una vel plures *distinctionem* faciunt . . .[5]).	Wie es in der metrischen Poesie Buchstaben . . . und Verse gibt, so gibt es im Gesang . . . Töne . . . (Musiksilben, Teile, aber ein oder mehrere Teile bilden eine Distinktion (Abschnitt), (welche dem Vers entspricht[6]).
Sæpe ita canimus, ut quasi *versus* . . . scandere videamur:[7]).	Wir singen oft so, daß es scheint, wir skandierten Verse.
More versuum *distinctiones æquales* sint[8]).	Es seien nach Art der Verse die Distinktionen (Satzabschnitte) einander gleich.
. . . *Quot pedibus* . . . musica stat[9]).	(Man lehrt die Kinder) aus wie vielen Füßen die Melodie besteht).
Dinstinctionem nunc *tetrametram*, nunc *pentametram*, alias quasi *hexametram* cernes[10]).	(In den Choralgesängen) gewahrt man bald tetrametrische, bald pentametrische und anderswo gleichsam hexametrische Abschnitte.

---

1) Hucbald. Comm. brev. de Tonis.

2) Instituta Patrum de modo psallendi (bei Gerbert I).

3) Berno von Reichenau — Tonarius — Prologus.

4) Guido von Arezzo, Micrologus, XII (Migne 141, col. 396).

5) Ibid (Migne 141, col. 394).

6) Vgl. Guido von Arezzo, Micrologus (Migne 141, col. 396): non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumæ loco sint pedum et *distinctiones loco versuum.*

7) Guido von Arezzo. (Migne 141, col. 395.)

8) Ibid.

9) Alcuin. Carmen CCXXVIII, De studiis in aula regia.

10) Guido von Arezzo, Micrologus, XV. (Migne 141, col. 396.) — Der Hexameter ist ein Vers von sechs daktylischen Füßen:

| Tityre | tu patu- | læ recu- | bans sub | tegmine | fagi |

Der Pentameter hat zwei Teile von je zwei Füßen und einem halben:

| Sic vos | non vo- | bis — | mellifi- | catis a- | ves — |

Der Tetrameter, Vers von vier Füßen oder von vier zweifüßigen Takten, konnte daktylisch, jambisch, trochäisch usw. sein. Das Pangue lingua ist ein trochäischer Tetrameter von 7½ Trochäen:

| Pangue, lingua, | glo-ri-o-si | lauream cer- | taminis ◡ |

Sicut metrorum plurimæ sunt divisiones, quia quædam sunt *asclepiadea*, quædam *saphica*, quædam *alcaica*, nonnulla etiam *gliconica*; sic melodiarum neumæ plurimas habent divisiones [1].)

Wie man verschiedene Arten von Versmaßen in der Poesie unterscheidet, asklepiadische, sapphische, alkäische, glykonische, so haben auch die Melodiesätze verschiedene Arten (rhythmischer Formen).

Zweiter Satz. — Die rhythmischen Gruppierungen der Choralsätze werden den metrischen Versfüßen gleichgestellt: den Spondäen, Daktylen, Jamben, usw.

1. Die Schriftsteller vergleichen die Notengruppierungen des Chorals mit den Versfüßen im allgemeinen ohne formell zwischen tonischer und metrischer Poesie zu unterscheiden:

»*Plaudam pedes*« . . . Ich werde die Füße taktierend hervorheben. (Hucbald, Schola enchiriadis). »*Quasi versus pedibus scandere videmur*«. Wir singen so, daß es scheint wir skandierten Verse nach Füßen. (Guido von Arezzo. Micrologus, XV. (Migne 141, col. 395).

2. Hucbald und Guido von Arezzo sprechen dann ausdrücklich von metrischen Füßen[2]):

Quemadmodum in *metris* sunt . . . *pedes*, ac versus: ita in harmonia [3]) . . .

Wie es in der metrischen Poesie Füße und Verse gibt, so auch im Gesang . . .

Velut *metricis* pedibus cantilena plaudatur [4]).

Die Melodie werde wie in metrischen Füßen skandiert.

---

1) Aribo, Musica. — Der asklepiadische Vers besteht aus sechs daktylischen Füßen, die folgendermaßen geordnet sind:

| Divis | arte bo- | nis — | optime | Romu- | le — |

Der sapphische Vers hat fünf mit Trochäen und Daktylen untermischte Füße; er wird auf trochäischen oder daktylischen Rhythmus zurückgeführt, wie später gezeigt werden wird:

| Jam sa- | tis ter- | ris nivis | atque | diræ |

Der alkäische Vers (von 10 oder 11 Silben) war aus Jamben, Spondäen und Anapästen zusammengesetzt, welche man durch Synäresis auf jambisches Versmaß zurückführt:

O- | di pro- | fanum | vulgus et | arce- | o

Der glykonische Vers hatte drei Füße und einen halben (Spondäus, Daktylus und Trochäus):

| Sancto | concili- | o re- | di — |

2) Die metrischen Füße bestehen aus verschieden zusammengestellten Längen und Kürzen, z. B. zwei Kürzen (Th ⏑ ⏑); lang, kurz (Th – ⏑); kurz, lang (⏑ Th –); zwei Längen (Th – –); eine Länge, zwei Kürzen (Th – ⏑ ⏑); zwei Kürzen, eine Länge (⏑ ⏑ Th –) vier Kürzen (Th ⏑ ⏑ ⏑ ⏑); zwei Längen, zwei Kürzen (Th – – ⏑ ⏑); sechs Längen (– – Th – – – –) usw.

3) Guido von Arezzo. Micrologus, XV. (Migne 141, col. 394.)

4) Hucbald. Scholia enchiriadis.

»*Velut metricis pedibus*« — wie wenn es metrische Füße wären; und vorher »*quasi versus pedibus*«, als ob wir Verse nach Füßen skandierten. In diesen zwei Texten und anderen ähnlichen beziehen sich die Ausdrücke *velut* und *quasi* nur auf *metricis pedibus*, bzw. *versus pedibus*, d. h. auf den Text, welcher ja im Choral gewöhnlich keine aus metrischen Füßen bestehenden Verse, sondern Prosa enthält; sie modifizieren nicht die Bedeutung von *scandere* bzw. *plaudatur*, wie Dom Pothier mit Unrecht, in seinen »Mélodies grégoriennes« S. 206, es haben will: »Wir skandieren nicht, läßt er Guido von Arezzo sagen, es scheint, daß wir skandieren«. Das ist ein augenscheinlicher Irrtum. Wir skandieren allerdings keine Verse in diesen Gesangsarten, sagt Guido von Arezzo, da es ja Prosaworte sind, aber wir verfahren tatsächlich wie wenn wir solche skandieren, »wie wir es tun, setzt er hinzu, wenn wir eigentliche metrische Verse singen, *sicut fit cum ipsa metra canimus*«. Man kann kaum bestimmter und klarer sprechen. Skandiert man nicht wirklich die Verse, wenn man sie singt und dabei Versfuß und Thesis beobachtet, um so Text und Musik in Übereinstimmung zu bringen? Nun, sagen uns Guido und Hucbald, man verfährt gerade so selbst bei Prosatexten. — Man skandiert also, man mißt wirklich ab. Der Vergleichungspunkt zwischen dem Absingen der Verse und dem Singen der Choralprosa ist also die regelmäßige Skansion oder das Taktmäßige.

Ferner während die Schriftsteller, wo sie von der Akzentpoesie sprechen, den Ausdruck: »*ad instar metri jambici*«, etc.[1]) gebrauchen und so zu verstehen geben, daß die Ähnlichkeit nur eine annähernde ist (ad instar), sagen Guido und die übrigen, daß der Choralrhythmus einfach daktylischen, jambischen (usw.) Rhythmus befolgt: *utpote dactylico*, ... *jambico metro decurreret*.

Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumæ sint loco pedum et distinctiones loco versuum: Utpote ista neuma *dactylico*, illa vero *spondaico*, illa *jambico metro decurreret*[2]) . . .	Die Ähnlichkeit zwischen der metrischen Poesie und den Gesängen ist keine geringe, da die Neumengruppen die Versfüße ersetzen und die Distinktionen (Satzabschnitte) die Verse vertreten; es bewegt sich nämlich eine Neumengruppe im daktylischen, eine im spondäischen, wieder eine andere im jambischen Metrum.

1) Aurelian von Réomé — Beda der Ehrwürdige, De Arte Metrica, etc.

2) Guido von Arezzo. Micrologus, c. XV. (Migne 141, col. 396.) — Neuma, æ, hat nicht immer den Sinn von Neumenzeichen oder Note; es bedeutet auch, und gerade bei Guido von Arezzo: Satzteil oder Satz (Griechisch Κῶλον), wie Guido selbst es erklärt: »Ein Ton, zwei Töne, drei Töne, sagt er, bilden eine Musiksilbe; eine oder mehrere Silben (2, 3, 4 Silben, daher bis 12 Töne) machen eine Neume aus, d. h. Satzteil, *neumam, i. e. partem cantilenæ*.« Von dieser Teil-Neume sagt er: »Das Anhalten der letzten Note ist sehr gering bei der Silbe, beträchtlicher dagegen bei dem Satzteil ...« Und Aribo gibt als Beispiel den Satz »*Dixit Dominus mulieri*

Dritter Satz. — Die musikalischen Gruppierungen setzen sich, wie die metrischen Füße, aus Längen und Kürzen von bestimmtem Zeitmaße zusammen.

Sic opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliæ voces ab aliis morulam *duplo longiorem* vel *duplo breviorem* . . . habeant, id est varium tenorem, quem *longum* aliquotiens litteræ virgula plana apposita significat [1]).

Quatenus uti, quæ syllabæ breves, quæ sint longæ attenditur, ita qui *soni producti quique correpti* esse debeant, ut ea quæ diu ad ea quæ non diu legitime concurrant, et veluti *metricis* pedibus cantilena plaudatur [2]).

Die Melodie werde also gleichsam nach metrischen Füßen taktiert und einige Noten seien im Verhältnis zu anderen von doppelt so langer oder doppelt so kurzer Dauer, d. h. von verschiedenem Zeitmaße; letzteres, wenn es lang sein soll, wird oft durch eine dem Notenbuchstaben beigefügtes liegendes Strichlein gekennzeichnet.

Wie man bei Textsilben Längen und Kürzen beachtet, so sieht man auch zu, welche Töne lang, welche kurz sind, damit die langen und kurzen gesetzmäßig sich zusammenordnen und die Melodie wie nach Versfüßen skandiert werde.

So sind also, sowohl bei Hucbald als bei Guido von Arezzo, die Begriffe von Versfüßen und langen und kurzen Tönen innig verbunden: »ut veluti metricis pedibus« . . . Die gregorianische Melodie wird also deutlich mit der metrischen Poesie Virgil's und Horaz' verglichen.

Anderswo wird die Stellung selbst, welche die Längen und Kürzen einnehmen sollen, wie bei der Poesie, in Erinnerung gebracht. Diese Stellung ist ja oft für den Rhythmus charakteristisch; der Trochäus (– ◡), z. B., unterscheidet sich vom Jambus (◡ –) nur durch die Stellung der Kürze.

Cananeæ: »*Dixit*, da habt ihr die Silbe«, sagt er; »*Dixit Dominus*, da habt ihr den Teil (oder Neume) . . .« — Man liest in mehreren Handschriften *jambico more*, statt: *jambico metro;* ob aber die Bewegung der Neumen jambischer Art oder jambischen Maßes sei, das kommt auf dasselbe heraus. Verschiedene Ausdrücke aber gleicher Sinn.

1) Guido von Arezzo, Micrologus XV. (Migne 141, col. 394.) — Aribo, oder wer immer der Verfasser der »Utilis expositio« sei, versteht, wie wir, unter *voces Töne*, denn wo er weiter unten vom Worte »*aliud*« spricht, bemerkt er, daß zwei Töne, *duas voces*, auf »*li*« treffen. Aber es gilt ihm »*morulam*« als Pause zwischen zwei Tönen. Hier erklärt er Guidos Text nicht, sondern verdunkelt denselben durch seine unverständliche Bemerkung. Guido hatte soeben gesagt, daß die Melodie nach metrischen Füßen skandiert werden solle und daß deshalb jeder Ton seine Zeitdauer erhalten soll. Metrische Füße werden aber, so scheint uns, nicht aus Pausen gebildet. — Guido fügt bei: die Länge wird durch ein der Note (litteræ) beigesetztes Strichlein angedeutet. Littera (Virga oder Punkt) ist auch keine Pause, sondern eine Note. Man muß also den Satz Guido's lesen als wäre die Præposition »ab« nicht vorhanden, *duplo longiorem aliis*, oder man muß *aliæ voces ab aliis* mit »einige Töne im Verhältnis zu anderen« übersetzen, wie *aliud a libertate* (Brut. und Cass.), etwas anderes als die Freiheit. Vgl. Lambillotte, Esthétique; Raillard. Hermesdorff, Ch. Tardiff usw. — (G. Gietmann bespricht diesen Gegenstand in seiner Musik-Ästhetik S. 289. [D. Übers.])

2) Hucbald. Scholia enchiriadis. (Migne 132, col. 993.)

Ut attendatur *ubi* productioribus, *ubi* brevioribus morulis utendum sit ... ut ... veluti metricis pedibus cantilena plaudatur [1]).

Pervigili observandum est cura ut attendas in neumis, *ubi* ratæ sonorum morulæ *breviores*, *ubi* vero sint *metiendæ productiores*, ne raptim minime diu proferas quod diutius et productius præcinere statuit magisterialis auctoritas. Neque audiendi sunt qui dicunt sine ratione omnino consistere quod in cantu aptæ numerositatis moram nunc *velociorem*, nunc vero facimus *productiorem*; si grammaticus quilibet te reprehendit, cum in versu eo loci syllabam *corripias* ubi *producere* debeas, ... cur non magis *musicæ ratio* [2]), *ad quam ipsa rationabilis vocum dimensio et numerositas pertinet* [3]), succenseat quodammodo, si non pro qualitate *locorum* observes *debitam quantitatem morarum* [4])?

(Um rhythmisch zu singen ist erfordert,) daß man beachte, *wo* längere, *wo* kürze Dauerwerte anzubringen sind ... damit die Melodie wie nach Versfüßen skandiert werde.

Es ist mit aller Sorgfalt darauf zu achten, *wo* den Tönen eine gesetzmäßige Kürze, *wo* ihnen dagegen eine längere Dauer zuzumessen ist, damit man nicht eilig und kurz ausführe was die Meister als lang und gedehnt vorgeschrieben haben. Man höre nicht auf diejenigen, welche sagen, es sei ohne Grund, daß wir im wohlabgemessenen Gesange bald kürzere bald längere Dauerwerte beobachten. Tadelt dich schon der Grammatiker, wenn du im Verse eine Silbe kurz machst, wo sie lang sein sollte, ... wie sollte da nicht um so mehr die Musik, der ja gerade die gesetzmäßige Abmessung und die Abzählung der Töne eigen sind, sich darüber, sozusagen, entrüsten, wenn du nicht an der richtigen Stelle die gesetzmäßige Zeitdauer beobachtest.

Vierter Satz. — Die musikalischen Gruppierungen sind, wie die Versfüße, im Satze nach bestimmten Gesetzen geordnet, und nicht der Willkür und dem Zufall überlassen.

Daß dies bei den Versen oder den metrischen Rhythmen der Fall ist, kann nicht bezweifelt werden: »Der Rhythmus, sagt Remigius von Auxerre mit Martianus Capella, ist eine Zusammensetzung von Tönen, die in

1) Hucbald. Scholia enchiriadis. (Migne 132, col. 993.)

2) »Musicæ ratio«, die Musikkunst. — Berno lehrt hier deutlich, daß in der gregorianischen Musik, wie in jeder anderen, es zunächst nicht die Sprache ist, welche den Rhythmus (numerositas), die Notenwerte und -dehnungen (vocum dimensio, quantitatem morarum) regelt, sondern daß die Musikkunst aus inneren Gründen dieses alles ordnet. »In der Musik, schreibt Dionysius von Halicarnass (Traktat über die Zusammensetzung der Wörter, Kap. XI [vgl. Vincent, Notes et Extraits, S. 161]), ist der Text der Musik und nicht die Musik dem Texte untergeordnet«. — »Die zu Worten gesetzte Musik nimmt nicht notwendigerweise deren Rhythmus an, schreibt Mgr. Foucault, Bischof von Saint-Dié (Le Rythme grégorien d'après Guido d'Arezzo); der Musiker wird vom Dichter nicht in Fesseln geschlagen.« — »Musica non subjacet regulis Donati, die Musik ist nicht den Regeln des (Grammatikers) Donatus unterworfen.« (Instituta Patrum.) [Jedoch darf die Musik, wenn sie sich mit der Sprache vereinen will, mit letzterer auch nicht auf Kriegsfuß stehen. (D. Übers.)]

3) Zitat aus dem hl. Augustinus, De Musica II.

4) Berno, Benediktinerabt von Reichenau (seit 1008). Prologus in Tonarium (Migne 142, col. 1114 no. 14).

einem wohlgeordneten Verhältnis untereinander verbunden sind: ad aliquem habitum, ordinemque connexa[1]«.

»Der Vers, schreibt der hl. Isidor, wird deshalb so genannt, weil er als Maß eine bestimmte Zahl von Füßen hat, welche nach einer gewissen Ordnung verteilt sind: in ordine dispositis ... Diesem Vers gleicht sehr der (metrische) Rhythmus, der sich auch in gesetzmäßig geordneten Füßen bewegt«[2].

Dieselbe Anordnung wird nun von den gregorianischen Meistern für den Kirchengesang vorgeschrieben:

Proponatque sibi Musicus, *quibus* ... *divisionibus* incedentem faciat cantum sicut Metricus, *quibus pedibus* faciat versum[3] ...

Sicut lyrici poetæ nunc *hos*, nunc *alios* adjunxere *pedes*, ita et qui cantum faciunt *rationabiliter discretas* ... componunt *neumas*; *rationabilis* vero *discretio* est, si ita fit neumarum ... moderata varietas, ut tamen neumæ neumis ... sibi consonanter respondeant[4].

Idcirco, ut in metro certa pedum dimensione contexitur versus, ita *apta* et *concordabili brevium*, *longorumque* sonorum *copulatione* componitur cantus, et velut in *hexametro*, si legitime currit, ipso sono animus delectatur[5].

Der Musiker frage sich, in welcher Art von Gruppierungen er seinen Gesang sich bewegen lasse, wie der Dichter zusieht, aus welchen Versfüßen er seine Verse bildet ...

Wie die lyrischen Dichter bald diese bald jene Versfüße zusammenordnen, so wählen und setzen die Komponisten ihre Neumengruppen kunstgerecht zusammen; die Auswahl ist kunstgerecht, wenn die Abwechslung so geordnet ist, daß die Neumengruppen einander wohllautend entsprechen.

Wie man also in der Poesie den Vers durch genaue Abmessung der Füße aufbaut, so bildet man einen Gesang durch geeignete und übereinstimmende Zusammenfügung von Längen und Kürzen, und es wird dann, wie beim Hexameter, wenn er gesetzmäßig sich fortbewegt, die Seele allein schon durch den Wohlklang ergötzt.

Fünfter Satz. — Gleichheit des Maßes der musikalischen Gruppierungen (Taktgleichheit) ist das Grundgesetz des musikalischen Rhythmus, wie dieselbe Gleichheit das Grundgesetz der metrischen Skansion ist.

a) Gleichmaß der Versfüße in der Poesie.

»Was ist besser, frägt der hl. Augustinus[6], die Gleichheit oder die Ungleichheit? — Jeder wird urteilen, es sei die Gleichheit, æqualitatem«, antwortet der Schüler. — Der Lehrer: »Beobachte also stets diese Gleichheit in der Anordnung der Versfüße. Setze daher keine Pyrrhichien

1) Martianus Capella, De Nuptiis Philologiæ (ed. Meibom, S. 190); Remigius von Auxerre, De Rhythmis, S. 80.

2) Hl. Isidor. Etym. I, S. 39.

3. Guido von Arezzo. Micrologus, XV. (Migne, 141, col. 395).

4) Ibid.

5) Berno von Reichenau. Prologus in Tonorium. (Migne 142, col. 1114, D.)

6) De Musica, II, 9 und III, 4.

(Versfüße von zwei Kürzen) zu Jamben und Trochäen (dreizeitigen Füßen) oder zu Spondäen (vierzeitigen Füßen) . . . Man verfehlt sich gegen den Rhythmus, wenn man ungleichartige Versfüße ineinander mischt: peccaturque . . . si pedes dissoni misceantur«.

Für den hl. Augustinus war also die Gleichdauer der Versfüße das unabweisliche Gesetz der Schönheit im Versrhythmus.

Quintilian spricht die nämliche Regel aus: »Metrischer Rhythmus oder Vers, sagt er, beide fordern, daß zwischen der Hebung (Arsis) und der Senkung (Thesis) der Füße das Zeitverhältnis gleich sei: ut a sublatione (arsi) ad positionem (thesim) idem spatii sit« [1]).

Arsis und Thesis teilen den Fuß in verhältnismäßige Teile; ist das Verhältnis konstant und identisch, so wird auch die Summe dieses Verhältnisses konstant und identisch sein:

	Th. A.	Th. A.	Th. A.	Th. A.	Th. A.	Th. A.
	Nos patri-	æ fi-	nes et	dulcia	linquimus	arva
Verhältnis:	2 : 2	2 : 2	2 : 2	2 : 2	2 : 2	2 : 2
Summe:	4	4	4	4	4	4

Da in diesem Hexameter das Verhältnis der Arsis zur Thesis 2:2 ist, so ist die Summe für alle Füße 4.

	A.	Th. A.	Th. A.	Th. A.	Th. A.	Th. A.	Th.
	Be	atus	ille	qui pro-	cul ne-	goti-	is
Verhältnis:	1 :	2 : 1 :	2 : 1 :	2 : 1 :	2 : 1 :	2 : 1 :	2
Summe:		3	3	3	3	3	

Das Verhältnis der Arsis zur Thesis ist 1 zu 2, und die Summe 3 ist gleich.

Vom Versfuße hatten denn auch die verschiedenen Versmaße ihre Benennung: daktylisches, jambisches Metrum usw. Und Beda der Ehrwürdige leitet aus diesem Gleichmaß des Fußes die Begründung seines Namens »Fuß« her: »Dictus inde *pes*, quod quasi pedali regula ad versum utimur mensurandum, — der metrische Fuß wird Fuß genannt, weil er uns gleichsam als Fuß (Maßstab) zum Messen des Verses dient« [2]). Unter Maßstab versteht man aber Einheit und Gleichheit des Maßes.

Dies erkennen die modernen Metriker an: alle metrischen Versfüße müssen, nach Westphal, wie alle Takte eines musikalischen Satzes, eine gleiche Zahl von Zeiten enthalten und dieselbe in gleiche Teile teilen, die unter sich dasselbe Verhältnis haben [3]). Der Grund dieser Maßgleichheit im rhythmisierten Ausdruck des Gedankens ist in der Natur unserer physiologischen Beschaffenheit begründet, in der Eurhythmie (Regelmäßigkeit) der Herzbewegungen und des normalen Atmens. — Was mit

1) F. Quintilian. Inst. orat. IX, 4, 48.

2) Beda der Ehrwürdige, De Arte metrica, No. 9 (Migne, P. L. XC.)

3) Westphal, von A. Chaignet. Essais de métrique, S. 16, zitiert.

diesen Naturrhythmen im Einklang steht gefällt uns, was denselben widerspricht mißfällt uns.

Aber wendet man vielleicht ein, finden sich nicht, in gewissen Versmaßen Füße zusammengestellt, welche der hl. Augustin als nicht zusammenpassend bezeichnet, z. B.: der Spondäus und der Daktylus (vierzeitig) verbunden mit dem Trochäus (dreizeitig) in der sapphischen Strophe, oder mit dem Jambus (dreizeitig) im jambischen Metrum? Gewiß. Aber die Schriften der Alten und die allgemeine Ansicht der neueren Metriker lehren uns, daß diese nicht-zusammenpassenden Füße entweder im Vortrag oder im Gesang auf den gewöhnlichen Takt zurückgeführt wurden, oder daß sie, wie die periodenweise gebildeten Füße, einem größeren zyklischen Rhythmus angehörten, dessen Gesamtsymmetrie das anscheinend Nicht-zueinanderpassende der Einzelheit ausglich. Wie Westphal[1]) lehrt, haben die zwei Längen des Spondäus im jambischen Vers nicht und können auch nicht den Wert von vier Zeiten haben; das Gesetz des jambischen Verses schreibt eine Zurückführung derselben auf eine Summe von drei Zeiten vor, welche dann in dem das jambische Versmaß ausmachenden Verhältnis von 2 zu 1 stehen. — »Es gibt, sagt Arist. Quintilian, Versmaße, welche Synäresen zulassen, um den Füßen ein gleiches Maß zu geben. Eine Synärese findet statt, wenn zwei Silben, welche nicht durch einen Mitlaut getrennt sind, oder zwei Kürzen als eine Kürze gelten, oder eine Kürze und eine Länge, eine »anceps« und eine lange Silbe als eine lange«[2]). »Nicht jede lange Silbe (theoretisch lange Silbe) ist gleich lang, noch ist eine jede Kürze gleich kurz, sagt Dionysius von Halikarnas[3]). Der rhythmische Vortrag und der musikalische Rhythmus verlängern und verkürzen die Silben, so daß ihre Werte oft umgekehrt werden«. »Es ist nicht unwichtig zu wissen, schreibt F. Quintilian[4]), daß es Silben gibt, welche länger sind als die langen, oder kürzer als die kurzen, und obwohl sie nicht mehr als zwei Zeiten und nicht weniger als eine Zeit zu haben scheinen, so verbirgt sich doch in der Aussprache etwas mehr oder etwas weniger.« Dieses »etwas« gestattete, Verse, die anscheinend im Mißverhältnis zueinander standen, gleichwertig zu gestalten. Den jambischen Vers skandierte man dann, indem man die Spondäen verkürzte:

---

1) Westphal, System der antiken Rhythmik (1865). Vgl. Henri Weil, Etudes de littérature et de rythmique grecques. Paris 1902.

2) Quintilian, De Musica, S. 50. z. B. Deus. Im sapphischen Vers: nivis für nivis.

3) Dionysius von Halikarnas. Abhandlung von der Wortzusammensetzung. XI, S. 104. (V. Vincent, Notes et Extraits.)

4) F. Quintilian, Inst. orat., IX, 4, 84.

Ut | prisca | gens mor-|tali-|um (Hor.)

O | magna | vasti | Creta | domina-|trix fre-|ti (Sen.)

Gevaert und Westphal führen den sapphischen Vers auf den trochäischen zurück mittels des zyklischen Daktylus oder der irrationalen Werte (Arist. Quintilian nennt es Synärese):

| Jam sa-|tis ter-ris nivis | atque dirae |

Die beiden Kürzen nĭvĭs zählen hier als eine einzige (in der Musik z. B. zwei Sechzehntel (♬ = ♪). Jedoch könnte man den Vers vielleicht auch auf das daktylische Metrum zurückführen, nach dem Gedanken Beda's des Ehrwürdigen, welcher dieses Metrum einen daktylischen Pentameter nennt; man müßte dann den spondäischen Längen den Wert von drei Zeiten geben:

| Jam sa-|tis ter-|ris nivis | atque | dirae |

Das Verfahren ist verschieden, das Prinzip aber ist dasselbe.

Das rhythmische Grundgesetz der metrischen Poesie ist also die Maßeinheit und Gleichheit der Versfüße.

b) Taktgleichheit im Choral.

1. Nach dem Zeugnisse der Meister soll die gregorianische Melodie wie der Vers der metrischen Dichtung abgemessen und taktiert werden:

.... Omne melos more *metri* diligenter *mensurandum* sit[1].	Jede Melodie muß nach Art eines metrischen Textes sorgfältig abgemessen werden.
Quod more *metrorum* (cantus accurati) certis legibus *dimetiantur*[2].	(Die gutbesorgten Gesänge) sind nach Art der Verse bestimmten Gesetzen gemäß abgemessen.
Velut metricis *pedibus* cantilena *plaudatur*[3]. Quasi metricis *pedibus* santilena *plaudatur*[4].	Die Melodie muß wie nach metrischen Füßen taktiert werden.
Debent magistri ... inter cantandum, aliqua pedum manuumve vel qualibet alia *percussione numerum* instruere[5].	Während des Singens sollen die Lehrer den Rhythmus hervorheben durch ein Aufschlagen des Fußes oder der Hand, oder irgend einer Art.
Ita ... canimus quasi *versus* pedibus *scandere* videmur, sicut fit cum *ipsa metra canimus*[6].	Wir singen als skandierten wir Verse nach Füßen, wie es geschieht, wenn wir eigentliche Verse singen.

1) Hucbald, Comm. brev. de tonis.
2) Joh. Cotton.
3) Hucbald, Scholia enchiriadis.
4) Guido von Arezzo, Micrologus.
5) Hucbald, Comm. brev. de tonis.
6) Guido von Arezzo, Micrologus.

2. Nach denselben Schriftstellern soll die Melodie den **regelmäßigen Gang** der metrischen Verse befolgen:

Cum . . . neumæ sint loco pedum . . . utpote ista neuma *dactylico*, illa vero *spondaico*, illa *jambico metro* decurreret [1].

Die Neumengruppierungen vertreten die Versfüße . . . so daß diese Neume im **daktylischem Metrum**, jene aber im **spondäischen**, jene im **jambischen** dahinschreitet.

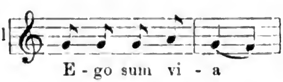
Daktylischer, spondäischer, jambischer Gang kann nur einen **regelmäßigen** Gang zu vier Zeiten, zu drei Zeiten usw. bedeuten; sonst bildeten die Gruppierungen hier Daktylen, dort Spondäen, anderswo Jamben, aber sie böten nicht, durch eine regelmäßige Reihenfolge von Daktylen oder Jamben einen Gang, den man als daktylisch, jambisch usw. bezeichnen könnte.

Endlich 3. geht der Begriff von **Takteinheit und -gleichheit** im gregorianischen Gesang offenbar aus dem Begriff der **Verhältnismäßigkeit** hervor, die eine seiner Grundregeln war. »Vor alters, sagt Aribo, ließen sich alle, Komponisten sowohl wie Sänger, die Beobachtung der rhythmischen Proportionen angelegen sein: ut quilibet proportionaliter et invenirent et cantarent.«

Welche Proportionen? — Die zwei hauptsächlichsten:

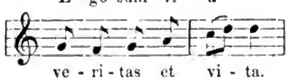
1. **Verhältnismäßigkeit der Satzglieder unter sich:** »Die Satzglieder«, »neumæ«, schreibt Guido von Arezzo, sollen einander entsprechen wie 1 : 1, oder 2 : 1, oder 3 : 1, oder 3 : 2 usw. — æquæ æquis, duplæ vel triplæ simplicibus, et alias collatione sesquialtera etc.« Nehmen wir das Beispiel Hucbald's heraus, von dem er sagt: »Solæ in tribus membris ultimæ longæ, reliquæ breves, — in den drei Satzgliedern sind nur die letzten Noten lang, die übrigen sind kurz« [2].

1. Neume: oder Satzteil (Κῶλον)



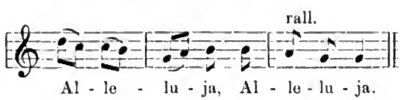
2 Takte (von je 4 Kürzen).

2. Neume:



2 Takte.

3. Neume:



3 Takte.

---

1) Guido von Arezzo, Micrologus.

2) Gewisse Schriftsteller scheuen sich nicht, diesen Ausspruch, der sich nur auf das von Hucbald gewählte Gesangstück und auf diese drei klar bezeichneten Satzglieder bezieht, zur allgemeinen Regel jeder Choralmelodie zu machen. Das heißt doch sich des bekannten Sophismas, welches vom Besonderen auf das Allgemeine schließt, ungeniert bedienen.

Die Noten und die Längen der Noten sind von Hucbald angegeben, und wir sehen, daß das Verhältnis der zwei ersten Glieder unter sich 2:2 ist, ihr Verhältnis zum dritten Satzglied dagegen 2:3.

2. Verhältnismäßigkeit zwischen Arsis und Thesis im Takte selbst: »Rhythmisch singen bedeutet, sagt Hucbald, langen und kurzen Tönen die gehörige Dauer zumessen . . . (damit die langen und kurzen in gesetzmäßigem Verhältnis zusammenstimmen) . . . nach dem Gesetze des Skandierens: infra scandendi legem« [1]).

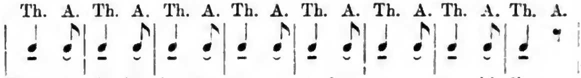
Dieses Skansionsverhältnis ist, wie wir gesehen haben, das Verhältnis von Arsis zu Thesis, und dieses Verhältnis muß konstant sein: »ut a sublatione ad positionem idem spatii sit« [2]). Das rhythmische Gesetz im Choral fordert also, daß ebendieses thetische und arsische Verhältnis konstant sei.

Nun, welche dieser Proportionen ich auch in's Auge fasse, (Verhältnis der Gruppierungen untereinander, Verhältnis von Arsis zu Thesis), jede derselben erheischt die Einheit und Gleichheit des Taktes oder setzt sie voraus.

Nehme ich die erstere, — Proportion der Gruppierungen (Satzteile) im Verhältnis von 1 zu 1, von 1 zu 2, von 2 zu 3 usw., — so ist es klar, daß es unmöglich ist, ein solches Verhältnis zu beurteilen und es in Zahlen auszudrücken, wenn es keine Einheit gibt, um dieses Verhältnis zu messen, d. h. keine Einheit des Taktes, keine Taktgleichheit.

Nehme ich die zweite Proportion, — Verhältnis von Arsis zu Thesis in demselben Takte, — so muß, da dieses Verhältnis konstant sein soll, wie in der Poesie (infra scandendi legem) auch die Summe konstant und der Takt gleich sein. In folgendem Beispiele:

Th. A. Th. A. Th. A. Th. A. Th. A. Th. A. Th. A. Th. A.



Crux fi - de - lis in - ter om - nes ar - bor u - na no - bi - lis.

Verhältnis: 2 : 1 2 : 1 2 : 1 2 : 1 2 : 1 2 : 1 2 : 1 2 : 1

Summe: 3 3 3 3 3 3 3 3

ist das Verhältnis von Thesis zu Arsis überall 2:1, die Summe dieses Verhältnisses (oder der Takt) ist daher gleich und konstant, 3.

Vergleichen also die gregorianischen Lehrer den musikalischen Satz mit dem Vers und dessen Skansion mit derjenigen des Verses, und empfehlen sie die Verhältnismäßigkeit der Gruppen (Satzglieder) unter-

---

1) »Sic itaque *numerose* est canere, longis brevibusque sonis ratas morulas metiri . . . [ut ea quæ diu ad ea quæ non diu legitime concurrant] . . infra scandendi legem vocem continere.« (Hucbald, Scholia enchiriadis).

2) F. Quitilian. Inst. orat. IX, 4, 84.

einander oder der Takte unter sich, so setzen sie voraus und lehren, als Grundgesetz des Choralrhythmus, Takteinheit und -gleichheit.

Sechster Satz. — Die musikalischen Takte des Chorals teilen sich in Arsis und Thesis (Auf- und Niederschlag, Hebung und Senkung), und die Thesis bezeichnet den Anfang (oder die erste Zählzeit) des Taktes, wie die rhythmische Thesis die erste Zählzeit des Versfußes bezeichnete.

Es gab bei den Griechen und Lateinern zwei Arten von Arsis und Thesis: a) die grammatische Arsis und Thesis, oder die des Wortes (Wortakzente) b) die rhythmische Arsis und Thesis, oder die des Versfußes. Wegen Nichtunterscheidung dieser zwei Arten verwechseln manche Moderne Akzent und starke Zeit (starken Taktteil).[1]

a) Grammatische Arsis und Thesis.

Die grammatische Arsis[2] oder Hebung bezeichnet den tonischen Akzent des Wortes, d. h. die Silbe, bei welcher man die Stimme erhöhte[3]; die grammatische Thesis oder Senkung[4] betraf die unbetonten Silben, welche dem Akzente folgten und bei denen man die Stimme senkte (zu einer tieferen Tonstufe sinken ließ).

»Im Worte *natúra*, sagt Priscian, erhöht man die Stimme auf *tú*, es ist die Arsis; man senkt sie auf *rà*, wir haben da die Thesis«. (De accent. 2,13.) »Arsis est elevatio, thesis, depositio vocis et remissio. Die Arsis ist die Erhöhung der Stimme, Thesis die Senkung derselben« (Martianus Capella, bei Meibom, S. 190).

Die grammatische Hebung (Arsis) und die grammatische Senkung

---

1) Der Akzent (Wortakzent) ist jedoch in unseren modernen Sprachen und im expiratorisch akzentuierenden (Kirchen-)Latein das Starke im Text, und die »starke Zeit« das Starke in der Musik. In richtig komponierter Vokalmusik sollen diese dynamischen Punkte zusammentreffen. (D. Übers.)

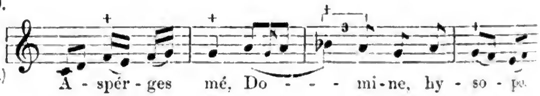
2) Ἄρσις von αἴρω, erheben, Θέσις von τίθημι niederstellen, senken.

3) Im klassischen Latein und im Griechischen war die Wortarsis (d. h. die den Accentus accutus tragende Silbe) ein melodisch höherer Ton im Sprechen, Im Altgriechischen war dieser Akzent nur eine melodische Erhöhung, im Latein war mit der größeren Höhe wohl auch eine etwas gesteigerte Intensität und Kraft (ein expiratorischer Akzent) verbunden. Letztere war aber nicht so bedeutend wie im Deutschen und Englischen; sie konnte deshalb unter griechischem Einflusse beim Versbau leichter unbeachtet bleiben und überließ hierin dem Prinzip der Quantitätsabmessung tatsächlich die Alleinherrschaft. In der späteren lateinischen Poesie aber wurde schließlich der in der Volkssprache wohl stets im Gebrauch gewesene Intensitätsakzent der ausschlaggebende Faktor, die Schwerpunkte der Verse richteten sich nicht mehr nach der Quantität (Länge und Kürze) der Silben, sondern nach dem expiratorischen Wortakzent, die Poesie hörte auf quantitierend zu sein, sie wurde, wie in unseren modernen Sprachen, akzentuierend. (D. Übers.)

4) Es war in der melodischen Sprechskala ein tieferer Ton; die Silbe war in diesem Sinne weniger betont, schwingungsärmer, (unbetont). (D. Übers.)

(Thesis) entsprechen in der Musik der **melodischen** Bewegung, d. h. höheren bzw. tieferen Tönen. In diesem Sinne spricht Guido von Arezzo von denselben im 16. Kapitel des Micrologus: »Man verwundere sich nicht, daß mit sechs Tönen so viele Gesänge gebildet werden konnten... Die Bewegung dieser sechs Töne geschieht durch Arsis und Thesis, d. h. Erhöhung und Erniedrigung. Bald fügt man Arsis an Arsis (eine steigende Note an eine andere ebenfalls steigende), Thesis an Thesis (eine absteigende an eine ebensolche), oder Arsis an Thesis... Nun gibt es hier einen Ganzton, dort einen Halbton, anderswo ein Intervall von zwei Tönen...« Es haben denn auch die Choralkomponisten vielfach dafür gesorgt, daß die Höhepunkte der Melodie mit den Wortakzenten zusammentrafen:

St. Galler Ms. 339.



Vatikan-Ausg. (II.)

Aus dieser nahen Beziehung zwischen der grammatischen Arsis und der Hebung der Stimme entstand die Neumenschrift, der Akutus (/), als Neume die steigende Virga, bezeichnete die höhere Note, der Gravis (\) dagegen die absteigende Note.

b) Rhythmische Arsis und Thesis.

Etwas ganz anderes war die rhythmische Arsis und Thesis, die Hebung und Senkung im Vers. Die rhythmische Thesis bezeichnete den hervortretenden Teil des metrischen Fußes, den Teil, den man mit der Hand oder dem Fuße markierte um die Versfüße abzuzählen; sie ist was wir den starken oder schweren Taktteil nennen. Die Arsis dagegen war der Versteil, den man nicht markierte, sie ist die leichte oder schwache Taktzeit. »Um zu skandieren, sagt der hl. Augustin (de Musica, II, 9. 18) hebt und senkt man die Hand; der Teil des Versfußss, bei welchem man sie erhebt wird Hebung (levatio, ἄρσις) genannt, derjenige, bei welchem man sie senkt »positio« (Senkung, θέσις)«. »Was nennen wir ἄρσις? frägt Bacchius. — Wenn man den Fuß in die Höhe hebt ὅταν μετέωρος ᾖ ὁ πούς. — Und θέσις? — Wenn der Fuß sich senkt, ὅταν κείμενος«[1].

Im rhythmischen Sinne leiten sich also Arsis und Thesis nicht von der Hebung und Senkung der Stimme her, sondern von der Hebung und Senkung der Hand oder des Fußes, d. h. vom rhythmischen Takt-

1) Bacchius S. 24. — Der Ἡγεμών (Anführer des Chores, sagt Chaignet Essai de métrique S. 28), legte sich zuweilen unter dem Fuße eine hölzerne Sohle an (ὑποπόδιον, κρούπεζα oder βάταλον genannt), um den Takt besser hören zu lasen.

schlagen. Die Thesis war das abzählende Element im Rhythmus. Sie ermöglichte das Abschätzen und Auffassen des Versrhythmus, des »Numerus«, indem sie die Zahl der Versfüße fühlbar machte.

»Der Versfuß, sagt Aristides Quintilian, ist in der Tat ein Teil des Rhythmus, welcher die Beurteilung des Ganzen ermöglicht«. (De Musica I, 34). Damit aber der metrische Fuß diese Rolle übernehmen und dem Ohre die Empfindung des Ganzen übermitteln konnte, mußte es im Versfuße ein zugleich fühlbares und regelmäßiges Element geben, welches das Vorübergehen des Versfußes markierte; dasselbe mußte fühlbar sein, um bemerkt zu werden, regelmäßig, um die Regelmäßigkeit wahrnehmbar zu machen. Das war aber in der altklassischen Poesie die grammatische Arsis (der Wortakzent) keineswegs. War sie zwar fühlbar durch die Stimmerhöhung, so war sie anderseits meist die Unregelmäßigkeit selbst. Sehen wir uns folgende Hexameter an:

	I	II	III	IV	V	VI
	1 2	3	4 5	6 7	8 · 9 10	11 12
1.	Títyre,	tu	patu-læ	récu-bans	sub tėgmine	fagi
	Fortu - -	náte	sé-nex,	ér-go	túa rú-ra	ma-nébunt
	Ărma	vi-rúmque	cá-no,	Tró-jæ	qui prímus	ab ó-ris
	Músa	mí-hi	cáu-sas	mémo-ra,	quo númine	lǽso
	Quídve	dó-lens	re-gína	Dé-um	tot vólvere	cásus
	Insig - -	nem	pie-táte	ví-rum,	tot a-díre	do-ló-res

Die Wortakzente sind nur im fünften und sechsten Fuße regelmäßig (V. VI.) (da wo die Cäsur unerlaubt war, gewiß gerade um bei diesen zwei Versfüßen die zwei Kraftbestandteile des Verses, den grammatischen Akzent und die rhythmische Thesis, in normaler Weise zusammentreffen zu lassen); überall anderswo durchwirken die Akzente den Vers auf's Geratewohl: im ersten Vers nehmen sie die Stellen 1, 4, 6 ein; im zweiten, 3, $4^1/_2$, 6; im dritten, 1, 3, $4^1/_2$, 6; im vierten, 1, $2^1/_2$, 4, 6; im fünften, 1, $2^1/_2$, 5, $6^1/_2$; im sechsten, 2, 5, $6^1/_2$.

Der tonische Akzent war also nicht das abzählende oder rhythmische Element des Verses. Zählelement war die rhythmische Thesis, welche die Metriker deshalb auf die erste Silbe des Versfußes setzen ohne sich um die Stellung des Wortakzentes zu kümmern. Regelmäßig wie der Versfuß, da sie in demselben stets die nämliche Stelle einnahm, war sie dem Ohre fühlbar, weil sie gewöhnlich eine Silbe von längerer Dauer war. In den Wörtern, z. B., die aus langen und kurzen Silben bestehen, traf die Thesis immer auf die lange Silbe, die Arsis auf die kurze. Im Jambus »Deō« war die Thesis auf ō, die Arsis auf Dĕ, und man skandierte, indem man die lange Silbe durch Niederschlag markierte:

A. Th. Th. A. Th. A.
De | o Pa- | tri sit | glori- | a

Der Trochäus dagegen, der eine lange erste Silbe hatte, — Pāngŭe — hatte die Thesis auf der ersten Silbe:

Th. A. Th. A. Th. A. Th. A. Th. A. Th.
Pangue, | lingua, | glori | o-si | laure- | am

»Der Trochäus, sagt der hl. Augustin, (de Musica III, IV, 8) hat dieselbe Zahl von Zeiten wie der Jambus, aber man schlägt bei demselben den Takt auf andere Weise — sed non eodem modo plauditur«: dies bedeutet, daß der Niederschlag im Trochäus auf die erste Silbe (Th. A. Pāngŭe) fiel, im Jambus dagegen auf die zweite (A. | Th. Dĕ - ō). »Der Jambus, schreibt Aristides Quintilian, besteht 1. aus einer kurzen Hebung und 2. aus einer langen Senkung (A. Th.), der Trochäus dagegen aus einer langen Senkung und einer kurzen Hebung (Th. A.), der Daktylus, aus einer langen Senkung und einer Hebung von zwei Kürzen (Th. A.); der Anapäst, aus einer zwei Kürzen umfassenden Hebung und einer langen Senkung (A. Th.)«. (De Musica, I, 37).

Das war also das rhythmische Gesetz der metrischen Poesie: der Taktschlag geschah regelmäßig auf der ersten Silbe des Versfußes und diese Silbe war gewöhnlich lang.

c) Gregorianische Thesis.

Nun wird ebendieses rhythmische Gesetz, diese Skansion, dieses Taktschlagen, diese Taktart von allen unseren Autoren als Vorbild, als einziges Schema der musikalischen Skansion im Choral hingestellt.

Wir bringen die schon bekannten Texte[1]) wieder in Erinnerung: »Um das Gleichmaß zu bewahren, sagt Hucbald, skandiert man den Gesang wie man den Vers skandiert . . . nach dem Gesetze der Skansion der Verse, . . . indem man nicht nur Längen und Kürzen beachtet, sondern auch die Ordnung und das Verhältnis dieser Längen und Kürzen untereinander: veluti *metricis* pedibus *plaudatur, infra scandendi legem* — ubi *productioribus*, ubi *brevioribus* — qui soni *producti*, qui *correpti* — ea *quæ diu* adea *quæ non diu* . . .«

Und kein Wort über den Akzent in diesen so umständlichen rhythmischen Vorschriften, nichts als lange und kurze Dauerwerte, nichts als Ordnung und Verhältnis dieser Dauerwerte unter sich, mit anderen Worten, nichts als rhythmische Hebungen und Senkungen. Für Hucbald

1) Besagen diese Texte eigentliche Identität in allen Stücken? Vgl. Teil III. (D. Übers.)

liegt darin der ganze Rhythmus: sic numerose est canere«; die Griechen nannten dieses Gleichmaß Rhythmus und die Lateiner »numerus« (Zahlmaß), »quæ canendi æquitas rhythmus græce, latine dicitur numerus ...«

Guido von Arezzo drückt sich nicht anders aus: »Man muß den Gesang wie die Versfüße taktieren (quasi, sicut) »wie man es tut, wenn man tatsächliche Verse singt: sicut fit, cum ipsa metra canimus.« Als ob er sagte: man beobachte die Skansion und die rhythmische Thesis, wie wenn man hexametrische, asklepiadische, alkäische Verszeilen sänge und singend abmäße.

»Beim Komponieren sorge man dafür, hat uns oben derselbe Guido von Arezzo gesagt, daß diese Distinktion eine daktylische Bewegung, jene andere einen jambischen Gang habe: dactylico ... jambico metro decurreret ...« Er sagt nicht, daß die Bewegung nach Art eines daktylischen Fortschreitens eingerichtet sein solle, sondern: sie halte einen solchen Gang ein. Daktylischen Gang einhalten heißt aber eine lange Thesis vor zwei Kürzen setzen, jambischen Schritt einhalten, heißt die kurze Arsis oder Anakrusis (Auftakt) der langen Thesis voraufgehen lassen.

In den Augen Guido's von Arezzo wie Hucbald's befolgte also die gregorianische Musik das Gesetz der Hebungen und Senkungen der metrischen Poesie, d. h. der rhythmischen Thesis.

Endlich — und wir schließen mit diesem Zeugnisse ab — war der Wortakzent, die grammatische Arsis so wenig das Bestimmende im Choralrhythmus, daß wir vielmehr, selbst bezüglich des Psalmengesanges, der doch nur teilweise abgemessene Musik ist, folgende bezeichnende Stelle in der Sammlung von liturgischen Vorschriften und Überlieferungen lesen, welche die Söhne des hl. Benedikt ihren Nachfolgern hinterlassen haben (hæc de gremio Patrum collegimus[1]): »Im Psalmengesang, sagen die *Instituta Patrum*, unterscheiden wir zweierlei: einerseits Silben und Wörter (d. h. den nicht abgemessenen Teil), anderseits, in der Mitte und am Schluß, den abgemessenen Teil, *metrum in medio et in fine(m) versus*. Im nichtabgemessenen Teil folgt man dem (Akzent)rhythmus: *rhythmice*, im abgemessenen Teile folgt man dem Metrum: *metrice psallamus*, (ammonemus ... ut rhythmice vel metrice psallamus), so daß in diesen Endungen, in der Mitte und am Schlusse, der Tonfall nicht nach dem Wortakzent, sondern nach der musikalischen Melodie sich richtet: omnis tonorum depositio in finalibus, mediis vel ultimis, *non secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam toni*«[2]). Und warum? Weil die Musik, nach dem Ausdrucke Priscian's, nicht

1) Instituta Patrum de modo psallendi et cantandi. (Aus St. Galler Kod., bei Gerbert, I, S. 6 und Thomass. IV, S. 353.

2) Der Vokalkomponist kann jedoch das im Choral beliebte »sophisticare accentus« kaum als eine ideale Textbehandlung ansehen. (D. Übers.)

den Regeln des (Grammatikers) Donatus unterworfen ist, ebenso wenig als die hl. Schrift: *Musica non subjacet regulis Donati, sicut nec divina Scriptura.* — So zieht man denn in diesen Endungen die Silben vielfach zusammen und setzt sich über die Akzente hinweg: musica in finalibus versuum, per melodiam subripit syllabas et *accentus sophisticat*, maxime in Psalmodia.«

Das ist also die allgemeine Rhythmuslehre der Meister in den Zeitabschnitten vor und nach dem hl. Gregor, vom vierten bis zum zwölften Jahrhundert:

Lange und kurze Noten von bestimmter Verhältnisdauer, stets gleichwertige Takte, gleichwertige Sätze in den wohlbesorgten Gesängen, symmetrische Teile, rein rhythmische Hebungen und Senkungen, welche die Satzteile und Sätze regelmäßig abmaßen, endlich rhythmische Gesetze, welche den Gesetzen der metrischen Poesie ganz ähnlich waren. Und nicht eine Anspielung an die tonische Poesie, es sei denn, um zu sagen, daß diese »moduliert[1]) wird«, d. h. musikalisch abgemessen wird »ad instar metri jambici ...«

Was den Wortakzent betrifft, fügt er sich nicht der metrischen Einrichtung der Melodie, so läßt man ihn unbeachtet: »*Omnis depositio non est secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam.* — *Musica non subjacet regulis Donati.* — *Musica ... sophisticat accentus ...*«

Im Lichte der allgemeinen Lehre der Choralmeister erweisen sich die Längen und Kürzen der Romanus-Handschriften als die wahre und wesentliche Grundlage des Choralrhythmus, und wenn die Längen der klassischen Poesie sozusagen die in den lateinischen Versen meistenfalls zur Hervorhebung der rhythmischen Senkungen eingeschlagenen Absteckpfähle sind, kann man da nicht annehmen, daß auch die musikalischen Längen, die in den Handschriften mit dem Strichlein und dem t des Romanus versehen sind, Richtpunkte sind, welche auf die musikalischen Senkungen der starken Taktzeiten unserer altkirchlichen Melodien hindeuten?

Welche der zwei gregorianischen Schulen befinden sich in besserer Übereinstimmung sowohl mit den ältesten Handschriften als mit den mittelalterlichen Chorallehren: Die Schule des oratorischen Rhythmus welche weder regelmäßige Wiederkehr der rhythmischen Thesis, noch Unterschied von langen und kurzen Noten, noch Gleichheit der Takte und Sätze zuläßt; — oder die Schule des musikalischen

---

1) Über die Bedeutung von »modulari« vgl. Beda d. Ehrw.«: *Rhythmus* græce, latine *modulatio. Rhythmizo, modulor.* Lib. de orthographia, bei H. Keil grammat. alt. vol. VII, fasc 1.) (D. Übers.)

Rhythmus, welche dieses alles annimmt und zudem mit Quintilian[1] der Ansicht ist, daß man in Sachen der Kunst das entscheidende Wort damit noch nicht spricht daß man ein Verfahren als einfach preist.

Soll ein einfaches Verfahren zugleich ein künstlerisches sein, so ist vor allem erforderlich, daß es sich nicht außerhalb der Kunstgrenzen stelle.

Dürfte nicht Fétis[2] die allgemeine Lehre der Meister in der Kunst ausgesprochen haben, wenn er sagt: »Das Grundgesetz des musikalischen Rhythmus ist die Symmetrie der Zahl in den Zählzeiten.« Unter »Symmetrie der Zahl in den Zählzeiten« versteht er besonders die Einheit des Taktes, ohne welche, sagt er, »man nur einen hinkenden und widerwärtigen Gesang hätte, der fortwährend von einem Rhythmus zu einem andern überginge, ohne Ebenmaß und wohlgeordnete Bewegung«. Und er setzt hinzu: »Hat ein Volk dieses Gesetz nicht besessen, so hat es keine Musik im wahren Sinne des Wortes gehabt«.

Durch die Beobachtung dieses Gesetzes des »Ebenmaßes und der wohlgeordneten Bewegung« wird, unserer Ansicht nach, dem Choral jene Vollkommenheit zuteil werden, die ihn instand setzt«, dem liturgischen Texte eine größere Wirksamkeit zu verleihen . . . und die Würde und den Glanz der heiligen Zeremonien zu vermehren« (Motu proprio vom 27. November 1903).

---

1) F. Quintilian. Inst. orat. IX, 14.

2) Histoire de la musique. Bd. III, S. 181 und 198.

III.

Nachwort des Übersetzers:

Mittelalterliche Schriftstellen im Zusammenhang und Lehren aus der orientalischen Gesangpraxis.

Gestützt auf das Zeugnis der Handschriften und der mittelalterlichen Schriftsteller hat also der Verfasser dieser Broschüre bewiesen, daß der ursprüngliche Choral, soweit wir denselben urkundlich verfolgen können, im Einklang mit der Musik aller Zeiten und Nationen, Noten von verschiedener und bestimmter, verhältnismäßiger Dauer hat, und daß er sich in geordnetem metrischen Rhythmus bewegt. Der seitens der alten Schriftsteller oft wiederholte Vergleich dieser rhythmischen Bewegung des Chorals mit derjenigen der altklassischen Poesie, (mit daktylischen, trochäischen und anderen Versfüßen), läßt dann den Verfasser einen regelmäßigen, eigentlichen Takt im Sinne der altklassischen Metrik annehmen und, insofern unser modernes Taktwesen mit den alten Versfüßen übereinstimmt, auch diesen Takt für den ursprünglichen Choral beanspruchen. Der regelrechte (2/4 4/4 3/4 6/8 usw.) Takt wäre also *nicht nur latent* in der Choralrhythmik (so daß er sich mit pietätvoller, das Original keineswegs vergewaltigender Nachhilfe herausschälen ließe), sondern er wäre, (wenn auch ohne eingetragene Taktstriche), *formell* im Choral enthalten und von den Choralkomponisten *bewußterweise* empfunden und beabsichtigt. So wenigstens glaube ich, den Verfasser verstehen zu müssen. Wenn nun nur nach diesem Taktsystem die von den Choralmeistern des Mittelalters geforderten versfußartigen Rhythmen sich bilden und taktieren ließen, so wäre die Frage wohl entschieden. Die im Teil II dieser Schrift angeführten Stellen aus den mittelalterlichen Autoren, welche den Choralrhythmus mit den altklassischen Metren vergleichen, zwingen aber, meines Erachtens, nicht zur Annahme einer völligen *Identität*; sie erklären sich befriedigend im Sinne einer *Analogie* zwischen Choral und Versmaß, d. h. im Sinne einer Anordnung von proportionell langen und kurzen Noten, die zwar daktylische, spondäische und andere altklassischen Formen herstellt, vermöge welcher jedoch die Melodie nach *Zählzeiten*, nicht aber nach *Gruppen oder Takten* taktiert wird.

Ein solch primitives rhythmisches Verfahren hat zwar eine in stets gleichen Zeitabschnitten wiederkehrende Thesis, aber diese Thesis ist an und für sich nicht die metrische Akzentthesis, die regelmäßig wiederkehrende starke Taktzeit unserer modernen Musik. Unsere metrischen Schwerpunkte sind nach dieser Auffassung in der Choralmelodie nur latent enthalten; sie müssen aus derselben erst herausgefühlt und herausgesucht werden. Auf diesen Gegenstand wird später, nach Heranziehung der liturgischen Musik des Orients, etwas näher eingegangen werden. Vorerst möchte ich zur weiteren Klärung unserer Frage aus den mittelalterlichen Autoren, die für den Rhythmus belangreichsten Stellen in vollständigem Kontext vorführen und zwar in der Originalsprache und in gegenüberstehender, meist wörtlicher Übersetzung. Bisher war dieser Kontext den meisten Musikern unzugänglich; konnte er ja nur in den kostspieligen großen Sammlungen von Migne und Gerbert aufgesucht werden. In Kontroversschriften schlug man sich denn auch meist mit Bruchstücken herum; Bruchstücke aber sind der Mißdeutung seitens Voreingenommener ausgesetzt; im Zusammenhang dagegen stützen und erklären sich die Stellen gegenseitig und erlangen dadurch eine Beweiskraft, welche Ausflüchte ausschließt oder wenigstens sehr erschwert.

Es können hier zwar nur eine beschränkte Zahl von mittelalterlichen Theoretikern zu Worte kommen; die zitierten sind aber gerade diejenigen, welche von der *Paléographie musicale* als die berechtigten Zeugen und die eigentliche Stimme der Überlieferung bezeichnet werden.
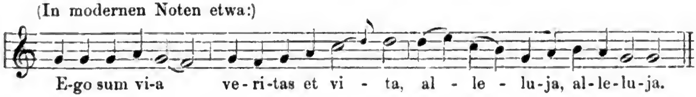
Hören wir zuerst Hucbald (840—930?).

In seiner *Musica enchiriadis*, Teil I (Migne 132, col. 993 sq.) schreibt er:

»Quid est *numerose* canere? Ut attendatur, ubi *productioribus*, ubi *brevioribus morulis utendum sit.* Quatenus uti quæ syllabae breves, quae sunt longae attenditur, ita qui *soni producti quique correpti esse debeant, ut ea, quae diu, ad ea, quae non diu, legitime concurrant; et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur.* Age canamus exercitii usu; *plaudam pedes* ego in præcinendo, tu sequendo imitabere:

»Was nennt man rhythmisch singen? Rhythmisch singen heißt in den Tönen die langen und kurzen Dauerwerte beachten. Wie man nämlich kurze und lange Wortsilben beachtet, so unterscheidet man auch lange und kurze Töne, so daß die langen und kurzen gesetzmäßig sich zusammenordnen, und die Melodie wie nach Versfüßen taktiert werden könne. Wohlan, singen wir einmal zur Übung; ich singe vor und taktiere die Füße; du folge mir singend nach:

(In modernen Noten etwa:)



Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves sunt.

»Sic itaque *numerose* est canere, *longis brevibusque sonis ratas morulas metiri*, nec per loca protrahere vel contrahere magis quam oportet, sed *infra scandendi legem* vocem continere, ut possit melum ea finiri mora, qua cepit.«

Diese Melodie hat drei Satzglieder; in jedem derselben sind nur die letzten Noten lang, die übrigen sind kurz.

Rhythmisch singen heißt also langen und kurzen Tönen die gehörige Dauer zumessen und nicht stellenweise mehr dehnen oder kürzen, als sein muß, sondern die Stimme an das Gesetz des Skandierens binden, damit eine Melodie in demselben Tempo schließe, in dem sie begann«.

Es folgen hierauf Anweisungen wie man, abwechslungshalber oder beim Respondieren, das Tempo eines Stückes (nach damaligem Gebrauche) abändern kann. Ich übergehe sie, weil sie für unseren Zweck von geringerem Belang sind.

Wir lesen ferner in der *Commemoratio brevis* desselben Hucbald (Migne 132, col. 1039 sq.):

»Ante omnia sollicitius observandum, ut æqualitate[1]) diligenti cantilena promatur; qua utique si careat, præcipuo suo privatur jure, et legitima perfectione fraudatur. Sine hac quippe chorus concentu confunditur dissono, nec cum aliis concorditer quilibet cantare potest, nec solus docte. Aequitate plane pulchritudinem omnem nec minus quæ auditu, quam quæ visu percipitur, Deus auctor constare instituit, quia in mensura et pondere, in numero cuncta disposuit. Inæqualitas ergo cantionis cantica sacra non vitiet, non per momenta neuma quaelibet aut sonus indecenter protendatur aut contrahatur; non per incuriam in uno cantu, verbi gratia, responsorii vell caeterorum, segnius quam prius protrahi incipiatur. *Item brevia quaeque impeditiosiora non sint, quam conveniat brevibus.* Verum omnia *longa æqualitur longa*, *brevium sit par brevitas*, exceptis distinctionibus[2]), quae simili cautela in cantu

»Vor allem muß man darauf sehen, dass die Melodie mit sorgfältiger Gleichmäßigkeit[1]) (des Tempo) vorgetragen werde, sonst wird sie ihrer Haupteigenschaft und Schönheit beraubt. Ohne dieselbe entsteht Konfusion beim Zusammensingen des Chores und keiner kann mit dem andern einträchtig singen, noch kann der Solosänger die Melodie kunstgerecht vortragen. Das Ebenmaß ist für jede Schönheit wesentlich, möge letztere vom Ohre oder vom Auge wahrgenommen werden; denn Gott hat alles nach Maß und Gewicht und nach der Zahl geordnet. Ein ungleichmäßiger Vortrag soll also die heiligen Gesänge nicht verunstalten; es soll nicht auf Augenblicke irgendeine Neume oder ein Ton ungehörig verschleppt oder verkürzt werden, nicht soll, z. B. in einem Responsorium oder in anderen Gesängen aus Nachlässigkeit im Verhältnis zum Vorhergehenden gezögert werden. Ebenfalls sollen die einzelnen Kürzen nicht mehr gedehnt werden, als es Kürzen zukommt. Vielmehr sei alles Lange gleich lang, alles Kurze gleich kurz, mit Ausnahme (der Schlüsse der Distinktionen[2]) auf welche (jedoch) mit ähnlicher Sorgfalt im Gesang zu achten ist. Zwischen allem, was lang ist

1) Aus diesem Ausdrucke hat man versucht, ein Argument für die Gleichdauer aller Noten herzuleiten. Aber der Kontext macht es ersichtlich, dass das Wort »æqualitas« (Gleichmäßigkeit) sich auf das Tempo des Stückes bezieht und das die Stelle bedeutet: »Man soll nicht die eine Note oder Gruppe in langsamem, eine andere in schnellem Tempo singen«. Wir würden sagen: »Man soll takthalten«.

2) Die letzten Noten der Distinktionen d. h. der Sätze (mora ultimæ vocis) sind nämlich, wie wir aus Guido von Arezzo wissen, nicht genau gemessene Dauerwerte.

observandae sunt. *Omnia quae diu, ad ea, quae non diu, legitimis inter se morulis numerose concurrant*, et cantus quilibet totus eodem celeritatis tenore a fine usque ad finem peragatur.

und dem was kurz ist, herrsche ein gesetzmäßig rhythmisches Dauerverhältnis und jeder Gesang als Ganzes werde von Anfang bis zu Ende im gleichen Zeitmaß vorgetragen«.

Es folgen Bemerkungen über Tempo- und Tonhöhenwechsel, die hier ausgelassen sind. Hucbald bringt hierauf seine Abhandlung mit folgenden Worten zum Abschluß:

»Quae canendi æquitas *rhythmus* græce, latine dicitur *numerus: quod certe omne melos more metri diligenter mensurandum sit.* Hanc magistri scholarum studiose inculcare discentibus debent, et ab initio infantes eadem æqualitatis sive numerositatis disciplina informare, inter cantandum aliqua pedum manuumve, vel qualibet alia percussione numerum instruere.«

»Diese Regelmäßigkeit im Singen heißt griechisch Rhythmus, lateinisch numerus, weil ja jede Melodie nach Art eines metrischen Textes sorgfältig mensuriert werden muß. Diese rhythmische Regelmäßigkeit soll ... der Jugend frühzeitig eingeschärft werden, und zu diesem Zwecke schlage man beim Singen den Takt mit dem Fuß, mit der Hand oder auf irgend eine andere Art«.

Guido von Arezzo (995—1050?):

Das 15. Kapitel aus Guido's *Micrologus* (Migne 141, col. 394 seq.) sei hier beinahe vollständig wiedergegeben:

»Igitur quaemadmodum in *metris* litterae et syllabae, partes et *pedes, ac versus*: ita et in harmonia sunt phthongi, id est soni, quorum unus, duo, vel tres aptantur in syllabas, ipsaeque solae vel duplicatae neumam, id est, partem constituunt cantilenae; sed pars una vel plures distinctionem faciunt, id est, congruum respirationis locum.

»De quibus illud notandum, quod tota pars compresse et notanda et exprimenda est, syllaba vero compressius; tenor vero, id est mora[1], ultimae vocis, qui in syllaba quantuluscunque, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionibus existit.

»Wie es in der metrischen Poesie Buchstaben, Silben, Teile, Füße und Verse gibt, so gibt es im Gesang Töne, deren 1, 2 oder 3 vereint eine Musiksilbe bilden; die Silben entweder einzeln oder mehrere zusammen, bilden eine Neume d. h. einen Melodieteil (Halbsatz, Phrase); mehrere Melodieteile oder (manchmal) ein einziger, bilden eine Distinktion, d. h. die zum Atmen geeignete Stelle (einen Satz, nach dem man füglich Atem schöpft).

Über Obiges ist zu bemerken, daß, sowohl in der Notation als in der Ausführung, der Satzteil als etwas Engzusammenhängendes darzustellen ist, und noch mehr gilt dies von den Musiksilben. Das Anhalten des letzten Tones[1]) nun, — das bei der Melodiesilbe sehr gering ist, etwas beträchtlicher beim Teil, am beträchtlichsten bei der Distinktion ist, — dient als Wahrzeichen (zur Kenntlichmachung) dieser verschiedenen Abteilungen der Melodie.

---

sondern Verlangsamungen, ritardandos: »tenor in syllaba quantuluscumque, amplior in parte, diutissimus in distinctione, ein Aushalten, das sehr gering in der Musiksilbe, etwas länger im Teil, am längsten in der Distinktion sein soll«.

1) Wie »tenor, id est mora,« aufzufassen ist siehe S. 14.

»Sicque opus est, ut *quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem, vel duplo breviorem*, aut tremulam habeant, id est, *varium tenorem*[1]) *quem longus* aliquotiens[2]) litterae *virgula* plana apposita significat.

Es muß also die Melodie gleichsam nach metrischen Füßen taktiert werden, und (deshalb) muß der eine Ton im Verhältnis zum andern die doppelte Länge oder die doppelte Kürze oder einen schwankenden (?) Wert haben, d. h. von verschiedener Dauer[1]) sein, wobei die Länge zuweilen[2]) durch ein dem Notenbuchstaben (Neume[*]) beigefügtes liegendes Strichlein bezeichnet wird.

»Ac summopere caveatur talis neumarum[3]) distributio, ut cum neumæ tum ejusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tonorum[4]) neumae alterutrum conferantur atque respondeant, nunc æquæ æquis, duplæ vel triplae simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia[5]).«

Da die Neumen[3]) (Notengruppen) bald durch Wiederholung desselben Tones, bald durch Verbindung zweier oder mehrerer (nach Höhe verschiedenen) Töne entstehen, so ist mit größter Sorgfalt eine solche Verteilung der Neumen vorzusehen, daß sie, sei es in der Zahl der Noten, sei es im Verhältnis der Töne (der Dauerwerte[4]) einander wohl entsprechen, indem bald zwei gleiche (gleichgebaute) Neumen einander gegenüber stehen, bald eine doppelte oder dreifache Neume einer einfachen, und sonst wohl auch ein Verhältnis von 2 : 3 oder 3 : 4 unter denselben obwalte[5]).«

Es folgen Tafeln mit diesen Proportionen, dann:

»*Proponatque sibi Musicus, quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut Metricus, quibus pedibus faciat versum;* nisique quod Musicus non se tanta legis necessitate constringit, quia in omnibus se haec ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat. (?)

»Oportet ergo ut *more versuum* distinctiones æquales sint, et aliquotiens eædem repetitæ, aut aliqua vel parva mutatione variatæ . . .«

»Der Musiker frage sich, nach welchen dieser Teilungen (Arten die Melodie einzuteilen) er seinen Gesang sich bewegen lasse, wie der Dichter zusieht, aus welchen Versfüßen er seine Verse bildet. Der Musiker erfreut sich jedoch einer größeren Freiheit, denn seine Kunst liebt in der Anordnung der Töne eine vernünftige Abwechslung . . .

Es seien also nach Art der Verse die Distinktionen (Sätze) gleich; man wiederhole zuweilen dieselben (ohne Änderung) oder mit einer geringeren Ummodelung« . . .

---

1) »Varium tenorem« (»verschiedene Dauer«) kann sich vielleicht auf »morulam *tremulam*« allein beziehen und diesen Ausdruck näher erklären: morulam tremulam, ad est, varium tenorem, quem etc., eine schwankende d. h. verschiedene Dauer, die aber dann lang ist, wenn — wie beigefügt wird — ein Strichlein beigesetzt ist. Praktisch bleibt übrigens der Sinn des Satzes gleich.

2) Nicht immer wird dieses Längezeichen gebraucht: wir haben im I. Teil dieser Schrift gesehen, daß dafür auch der Buchstabe t in Anwendung kommt.

3) Siehe Anm[illegible]rkung 2 auf S. 16.

4) Aribo, der diese Guido'sche Stelle anführt liest: ter[illegible]rum, D[illegible]uerwerte. (Migne 150, col. 1326.)

5) Zwei gleiche (gleichgebaute) einander entsprechende Neumen, z. B. ⌄ = ⌄ (♩ ♩ = ♩ ♩); eine doppelte (zwei Noten enthaltende) Neume einer einfachen (nicht zusammengesetzten) gegenübergestellt ⌄ = / (♩ ♩ = 𝅗𝅥); eine dreifache Neume (mit drei Noten) gleich einer einfachen ∿ ≐ / (♩ ♫ = 𝅗𝅥); Verhältnis von 2 : 3, z. B. ⋀ = ∼ (𝅗𝅥 ♩ = ♩ ♩ ♩) von 3 : 4 z. B. ⋀/ = ⌄ — (𝅗𝅥 ♩ ♩ = ♩ ♩ ♩ ♩).

*) Siehe Seite 13, Anmerk. 2.

Guido gibt hier noch verschiedene Anweisungen, die auf **Mannigfaltigkeit** abzielen in der Anordnung der melodischen Gänge, der Intervalle, in der Verteilung der Textsilben, wobei bald eine einzige Silbe eine oder mehrere Neumen trägt, bald auch die Neume sich auf mehrere Silben verteilt. Es komme auch Abwechslung in die Neumen, indem sie bald mit demselben Ton bald mit Tönen verschiedener Höhe anfangen. Guido schließt dem Gesagten unmittelbar folgende Bemerkung an:

»Sunt vero quasi prosaici[1]) cantus qui *haec minus* observant, in quibus non est curae, si aliae majores, aliae minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum[2])

»*Metricos*[3]) *autem cantus* dico quia saepe ita canimus, *ut quasi versus pedibus scandere videamur*, sicut fit, cum *ipsa metra canimus*; in quibus cavendum est, ne superfluae continuentur neumae dissyllabae sine admixtione trisyllabarum ac tetrasyllabarum[4]). *Sicut enim lyrici poetae nunc hos nunc*

»Es gibt allerdings prosaische[1]) Gesänge, welche diese Regeln weniger befolgen; bei denselben macht man sich keine Sorge, wenn auch stellenweise sich bald größere bald kleinere Teile und Sätze nach Art der Prosen[2]) ohne Verschiedendenheit (d. h. ohne Mannigfaltigkeit) finden.

Ich nenne andere aber metrische[3]) Gesänge, weil wir beim Singen derselben gleichsam Verse nach Versfüßen zu skandieren scheinen, wie es geschieht wenn wir wirklich metrische Texte singen. In diesen Gesängen muß man nur dafür sorgen, daß nicht zu viel zweisilbige Neumen hintereinander folgen ohne Beimischung von drei und viersilbigen[4]). Denn wie die lyrischen

1) Aus der Benennung »prosaisch« hat man gesucht, zu Gunsten der Theorie des oratorischen Rhythmus Kapital zu schlagen. Siehe hierüber Teil II, Ersten Satz S. 24. Zudem fällt bei der in obiger Übersetzung enthaltenen und in folgender Anmerkung näher begründeten Auffassung der Einwand von selbst weg.

2) »More prosarum« ist hier mit »nach Art der Prosen« übersetzt. »Prosen« wurden die Sequenzen (Victimæ pasch. usw.) genannt. Guido mag hier diese Sequenzen im Auge haben, die in ihrem Bau nicht all' die von ihm empfohlene Mannigfaltigkeit aufweisen. Da bei Guido vor- und nachher von der Mannigfaltigkeit im Satze die Rede ist, so ist eine solche Bezugnahme auch hier das Wahrscheinlichste: sine discretione = ohne Verschiedenheit (Mannigfaltigkeit). Daß »prosæ« Sequenzen bedeuten kann ist sicher; ob dagegen der Plural »prosæ« für Prosatexte gebräuchlich war, scheint mir zweifelhaft. — Eine Übersetzung mit »Prosatexte« und in entsprechender anderen Auffassung findet man in Teil II, Erstem Satz S. 24.

3) Einige haben geglaubt, daß hier Guido nur von Melodien metrischer Hymnentexte spreche und daß deshalb seine Lehre von proportionellen Längen und Kürzen nur von diesen Gesängen und nicht vom Choral im allgemeinen gelte. Ganz mit Unrecht, wie aus der Anmerkung 7 auf S. 25 des Teiles II ersichtlich ist. Man sehe in Guido's Micrologus nach: fast alle seine Beispiele sind Melodien mit Prosatext. Und Aribo (siehe Migne 150, col. 1342), Guidos Worte »nach Art der Verse seien die Sätze gleich« erklärend, schreibt: »Sicut in bene procuratis cantibus invenimus, quos *metricos* dicere possumus, ut: »Non vos relinquam» usw. Wie wir es in gut besorgten Gesängen finden, die wir metrische nennen können, wie z. B. »Non vos relinquam orphanos« usw. Hier wird als Beispiel eines metrischen Gesanges eine Melodie gegeben, die auf einen Prosatext gesetzt ist. Die Melodie wird also metrisch genannt, weil ihr eigener rhythmischer Bau metrisch ist.

4) Aus einer bei der Druckbogenkorrektur gestrichenen Anmerkung mögen wegen ihrer Wichtigkeit folgende bemerkenswerte Worte Dr. Wagners stehen bleiben, obwohl

alios adjunxere pedes,[1]) *ita et qui cantum faciunt, rationabiliter discreatas ac diversas componunt neumas.* Rationabilis vero discretio est, si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas, ut tamen neumae neumis et distinctiones distinctionibus quadem semper similitudine sibi consonanter respondeant, id est, ut sit similitudo dissimilis, more perdulcis Ambrosii.

Dichter bald diese bald jene Versfüße zusammenfügen[1]), so verbinden auch die Komponisten gesetzmäßig wechselnde und von einander verschiedene Neumen. Eine gesetzmäßige Verschiedenheit ist eine solche, in welcher die Mannigfaltigkeit der Neumen und Distinktionen so geordnet ist, daß doch die Neumen den Neumen und die Distinktionen den Distinktionen entsprechen mit einer Art von unähnlicher Ähnlichkeit, die jedoch stets wohllautend ist, nach der Weise des sehr süßen Ambrosius.

»*Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae*[2]) *loco sint pedum, et distinctiones loco versuum: utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa iambico metro decurreret*; et distinctionem nunc *tetrametram*, nunc *pentametram*, alias *quasi hexametram* cernes.
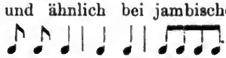
Die Ähnlichkeit zwischen der metrischen Poesie und den Gesängen ist keine geringe, da die Neumen (Neumengruppen)[2]) die Versfüße ersetzen und die Distinktionen die Verse vertreten: diese Neume nämlich hat daktylischen Rhythmus, jene andere dagegen spondäischen, jene wieder jambischen. Man erblickt ebenfalls bald eine tetrametrische (viergliedrige, viertaktige) Distinktion, bald eine pentametrische (fünftaktige) und anderswo eine gleichsam hexametrische (sechstaktige) ...

»... Item ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum; *nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis, aut brevis in longis sit, quia absonitatem parit,* quod tamen raro opus erit curare«[3]).

... In den Satzteilen und Distinktionen (Sätzen) sollen Text und Musik sinngemäß zugleich abschließen. Es soll ferner weder eine lange Tondauer auf kurze Silben noch eine kurze auf lange Silben gesetzt werden, denn dies würde eine unangenehme Wirkung haben; übrigens braucht man sich bezüglich dieses Punktes nur selten Sorge zu machen[3]).

---

sie sich nicht auf obigen Text beziehen. Es wird gegenwärtig vielfach das Gesetz aufgestellt: Der Choral bewegt sich ausschließlich in unregelmäßig einander abwechselnden zwei- und dreigliedrigen rhythmischen Gruppen. Dem entgegen schreibt Dr. Peter Wagner in der Zeitschrift der IMG. VII, Nr. 11: »Kein einziger Autor des Mittelalters hat eine Ahnung von der Theorie des zwei- und dreigliedrigen Choralrhythmus; niemals ist die rhythmische Bewegung in dieser Weise geordnet worden«.

1) Z. B. wie P. Gietmann hierzu bemerkt, ◡◡—, ——, ◡◡◡◡ im anapästischen Metrum und ähnlich bei jambischem, daktylischem usw. Der Musiker macht es ebenso: 

2) Vgl. Anmerkung 2 auf S. 16.

3) Gestützt auf das Fehlen der Wörter »sit, quia« in einigen Codices, meint P. Vivell, O.S.B. (in Gregorian. Rundschau, 1906, Nr. 2), daß sie ein Einschiebsel seien, und übersetzt dann den Guidonischen Hauptsatz im entgegengesetzten Sinne: »Ein langer Ton auf kurzen Silben usw. erzeugt kein Mißbehagen«. Da aber sein Zitat nicht »parit«, sondern den Konjunktiv der Aufforderung »paret« (von parare, bereiten) enthält, — und mitten unter all den Vorschriftsätzen ist dieser Konjunktiv in der Tat allein logisch und konsequent, — so kann P. Vivells Übersetzung kaum richtig sein. Der Konjunktiv »paret« bewirkt, daß beide Lesarten gleichen Sinn haben. — Die von Guido gutgeheißene Sorglosigkeit findet man im Choral leider nur zu oft

In den *Regulae de ignoto cantu* (siehe Migne 141, col. 416) sagt Guido von Arezzo noch:

»Quomodo autem liquescant voces, et an adhaerenter vel discrete sonent, *quaeve sint morosae et tremulae et subitaneae*, vel quomodo cantilena distinctionibus dividatur, et an vox sequens ad praecedentem gravior, vel acutior vel æquisona sit, *facili colloquio in ipsa neumarum figura monstratur, si, ut debent, ex industria componantur*«.

»Wie die Töne liqueszieren, ob sie verbunden oder getrennt zu singen sind, welche von langer oder schwankender (?) oder kürzester (?) Dauer sind, und wie die Melodie sich in Sätze teilt, und ob die folgende Note tiefer oder höher als die vorausgehende oder auf gleicher Stufe steht: das wird leicht mündlich an der besonderen Gestalt der Neumen erklärt, vorausgesetzt dass letztere mit der gehörigen Sorgfalt geschrieben sind«.

Ganz dieselben Lehren vernehmen wir von Berno, Benediktinerabt von Reichenau. Dieser Zeitgenosse Guido's von Arezzo (1. Hälfte des 11. Jahrh.) schreibt in seinem *Prologus in Tonarium* unter anderem wie folgt: (Siehe Migne, 142, col. 1114).

»Etiam pervigili observandum est cura uti attendas in neumis, *ubi ratae sonorum morulae breviores, ubi vero sint metiendae productiores*, ne raptim *et minime diu proferas quod diutius et productius praecinere statuit magisterialis auctoritas. Neque audiendi sunt qui dicunt sine ratione omnino consistere quod in cantu aptæ numerositatis moram nunc velociorem, nunc vero facimus productiorem*; si grammaticus quilibet te reprehendit, cum in versu eo loci syllabam corripias ubi producere debeas, nulla alia causa naturaliter existente cur magis eam producere debeas, nisi quia antiquorum ita sanxit auctoritas; cur non magis *musicae ratio, ad quam ipsa rationabilis vocum dimensio et numerositas pertinet*, succenseat quodammodo, si non pro qualite locorum observes debitam quantitatem morarum? . . .

»Es ist bei den Neumen mit aller Sorgfallt darauf zu achten, wo den Tönen eine gesetzmäßige Kürze, wo ihnen dagegen eine längere Dauer zugemessen ist, damit man nicht eilig und kurz ausführe was die Meister als lang und gedehnt vorgeschrieben haben. Man höre nicht auf diejenigen, welche sagen, es sei ganz ohne Grund, daß wir im Gesang nach angemessenem Rhythmus bald kürzere bald längere Dauerwerte beobachten. Tadelt dich schon der Grammatiker, wenn du im Verse eine kurze Silbe setzest, wo eine lange sein sollte, und dass allein weil die Alten es so wollten, denn einen natürlichen Grund gibt es dafür nicht; wie sollte da die Musik, der ja gerade gesetzmäßiges Maß und Rhythmus eigentümlich zukommt, nicht um so mehr sich sozusagen entrüsten, wenn du nicht an der richtigen Stelle die gesetzmäßige Zeitdauer beobachtest? . . .

praktisch befolgt. Ganz ungeniert und sehr häufig wird in demselben der von Berno (siehe Seite 52 dieser Schrift) gerügte Deklamationsfehler legite begangen. Schlimmer kann man hierin kaum verfahren, als wenn man z. B. die kurze und unbetonte Silbe »no« in »facinora« mit nicht weniger als 58 Noten belastet. Siehe das Alleluja des IV. Adventssontags im Kodex 339 von St. Gallen und im Kodex 121 von Einsiedeln, von denen uns die *Paléographie musicale* eine photographische Nachbildung gibt. Dieser Riesenzirkumflex auf einem so schwachen Unterbau scheint selbst den Herausgebern des Solesmer *Liber Gradualis*, 1895, zu viel gewesen zu sein: von den Handschriften abweichend schoben sie den größten Teil der Noten auf die Akzentsilbe ci (fa[1]-ci[53]-no[5]-ra[2]).

Idcirco ut in metro certa pedum dimensione contexitur versus, ita apta et concordabili brevium longorum sonorum copulatione componitur cantus, et velut in *hexametro versu*, si legitime currit, ipso sono animus delectatur. At si verso ordine in penultimo spondaeum, in ultimo dactylum admittit, vel si quis in secundae conjugationis verbo acuto accentu in antepenultima pronuntiat ita: *dócete*; vel in tertia conjugatione in penultima circumflexo: *legîte*, omnino ipsa auditus novitate tabescit: sic in cantilena ex veterum auctoritate apta et modesta modulationum[1]) coaptatione conjuncta, tota animae corporisque compago delectatur; sicut econtrario ab audiendi voluptate se suspendit, si quid in ea depravatum sentit«.

Wie man also in der Poesie den Vers durch genaue Abmessung der Füße aufbaut, so bildet man auch einen Gesang durch geeignete und übereinstimende Zusammenfügung von Längen und Kürzen, und es wird dann, wie beim Hexameter, wenn er sich gesetzmäßig fortbewegt, die Seele allein schon durch den Klangrhythmus ergötzt. Wenn aber jemand, die Ordnung der Versfüße umkehrend, im vorletzten Fuß einen Spondäus und im letzten einen Daktylus setzt, oder wenn er in einem Zeitwort der zweiten Konjugation den Akut (den Akzent) auf die drittletzte Silbe legend folgendermaßen ausspricht: »dócete«, oder in der dritten Konjugation mit dem Zirkumflex auf der vorletzten: »legîte,« so fühlt sich das Ohr dadurch sehr unangenehm berührt. So wird auch durch einen nach den Regeln der alten Meister richtig hergestellten Gesang Geist und Sinn des Menschen erfreut, und umgekehrt hört der Genuß auf, sobald man darin einen Fehler dagegen wahrnimmt.«

Eine für den Choralrhythmus geschichtlich wichtige, längere Stelle Aribo's, in welcher dieser Guido's Micrologus erklärt, wurde schon im ersten Teil dieser Arbeit (S. 17) mitgeteilt. Dieselbe gibt uns Kunde von der genau abgemessenen, proportionellen Länge und Kürze der Noten und von einigen Schriftzeichen, welche diese Dauerwerte anzeigten.

Wenn man die hier zitierten Stellen im Zusammenhang liest und zugleich sich vor Augen hält was im 1. Teil dieser Schrift gesagt wurde über die Bedeutung der Neumenzeichen in den Handschriften, so muß man staunen, daß man sich noch herumstreiten kann über Existenz oder Nichtexistenz eines eigentlichen musikalischen Rhythmus im Choral. Handelt es sich nicht um die Detailfragen dieses Rhythmus, sondern nur im allgemeinen um sein Vorhandensein, so sind zum Beweis der These nähere Erklärungen obiger Zitate überflüssig[2]): ein Hervorheben der wich-

1) Modulation hatte bei den Alten einen ganz anderen Sinn als bei uns: es bezeichnete die Bewegung der Stimme, welche die Stufen der Tonleiter durchlaufend eine Melodie bildet. Unsere Modulation hieß Mutation. — Meine Übersetzung kürzt obige Stelle etwas ab.

2) Kein Wunder, daß jetzt von gegnerischer Seite den alten Autoren die Lehre des musikalischen Rhythmus vielfach nicht mehr abgesprochen wird. Diese mittelalterlichen Schriftsteller pries man bisher als die echten Zeugen der Überlieferung; nun aber, da es sich herausstellt, daß liebgewonnene Theorien sich im Hinblick auf die Zeugnisse dieser Schriftsteller nicht mehr halten lassen, sucht man ihre Autorität zu schwächen. Zu diesem Zweck verfällt man auf das eigenartige Auskunftsmittel, sie — deren Schriften doch die hauptsächlichsten aus damaliger Zeit uns erhaltenen

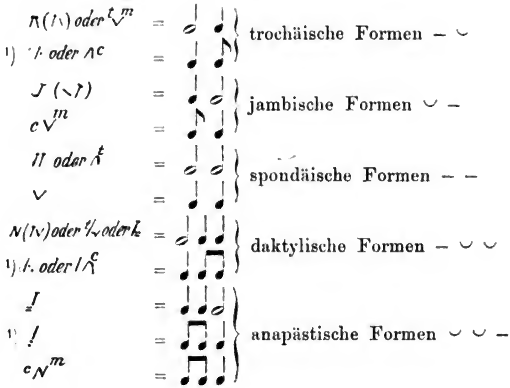
tigsten Ausdrücke genügt, um jedem unvoreingenommenen Leser sofort ersichtlich zu machen, daß laut den ältesten Quellen die Choralmelodien aus langen und kurzen Noten bestehen und zwar aus genau abgemessenen und proportionellen; daß ferner die kunstgerechte Anordnung dieser proportionell langen und kurzen Noten rhythmische Formen bildet, die eine Analogie haben mit den altklassischen Versfüßen (Daktylen, Jamben usw.), und daß diese Anordnung eine solche ist, daß dabei die Melodie regelmäßig taktiert werden kann usw.

Es ist nicht im Plane dieser Arbeit die Entzifferung der Neumen zu lehren; einige Andeutungen aber, wie die mit Strichlein und Romanusbuchstaben versehenen Neumen[1]) mühelos die soeben erwähnten altklassischen Rhythmusformen bilden, mögen hier folgen:

---

literarischen Urkunden auf musikalischem Gebiete bilden — mit der Überlieferung in Widerspruch zu setzen. Die Sänger gegen deren musikalische Abirrungen sich diese berühmten gregorianischen Meister wenden, sollen nun plötzlich die Hüter der wahren Überlieferung gewesen sein und die Meister dagegen Pedanten, die ihre subjektive Liebhaberei für die griechisch-römische Klassizität im Gegensatz zu dem Hergebrachten geltend machen wollten! Welche wissenschaftlichen Gründe werden denn für diese neue historische Entdeckung beigebracht? Keine anderen als der Umstand, daß diese Meister ihre Lehren wiederholt und eindringlich vortragen, und daß sie den damals beginnenden Verfall der Gesangskunst beklagen. Die alten Meister berufen sich zwar auf die früheren Zeiten, welche die von ihnen verfochtenen Lehren befolgten; auch stimmen die noch älteren Musikschriftsteller vom neunten bis zurück zum vierten Jahrhundert, ein Remigius von Auxerre, ein Aurelian von Réomé, ein Alcuin, ein hl. Beda, ein hl. Isidor, ein Boëtius und ein hl. Augustinus, mit ihnen überein; das ficht aber die Erfinder dieses Arguments, wie es scheint, nicht an. Schon von anderer Seite wurde die Frage gestellt, ob wohl Dr. Peter Wagner, der mit Dom Andoyer und anderen diese Ansicht vertritt, seinen eigenen Unterricht und seine Direktion als im Widerspruch stehend mit der musikalischen Wahrheit ansieht und seinen Schülern und Sängern Recht gibt wann und weil letztere ihm zuwider handeln und er gegen ihre musikalischen Verstöße aufzutreten genötigt ist? Auch hat man sich über die Kampfweise gewundert, die er in seiner »Neumenkunde« befolgt: aus der Neumenschrift will er sich Waffen schmieden gegen die Doktrin der mittelalterlichen Chorallehrer und zu Gunsten der rhythmuslosen Gepflogenheiten der späteren Sänger; die Neumenschrift ist doch wahrlich nicht das Werk dieser Sänger, sondern derselben Meister, die gerade darin ihre Vortragsauffassung dem Auge versinnbilden wollten, mit deren Lehren aber diese Neumen nun merkwürdigerweise in Widerspruch stehen sollen!

1) Siehe die Neumentafel im I. Teil dieser Arbeit S. 10 und folgendes: / oder — (Virga, stehend oder liegend) = ♩; Virga mit Strichlein /, ⌐ = (eine lange Note) 𝅗𝅥; ⌄ (zwei verbundene Virgæ) = ♩♩.



Die Sache scheint also ziemlich klar und leicht zu sein, wenn man sie nur im allgemeinen betrachtet, ohne in die Einzelheiten näher einzugehen, ohne zu versuchen, das (in den Mss. mit Linien enthaltene) melodische Rohmaterial nach den neumatischen Zeichen rhythmisch derart zu ordnen, daß man dabei regelmäßig taktschlagen kann. Unternimmt man aber letzteres, so treten die Schwierigkeiten zum Vorschein. Ein praktischer Führer tut da sehr not. Was wäre es, wenn sich irgendwo in der Welt ein solcher Führer vorfände, wenn sich irgendwo die alte rhythmische Praxis noch lebendig erhalten hätte? Nun ein solch' willkommener und aufklärender Führer existiert in den christlichen Kirchen des konservativen Orients. In letzteren ist ein einfaches Taktsystem allgemein im Gebrauch, das, allem Anscheine nach, nicht nur von jeher in denselben in Geltung war, sondern das einst gemeinsame rhythmische System der Kirchenmusik, der abendländischen sowohl wie der morgenländischen, bildete.

Das ganze Christentum und der Hauptbestandteil der gesangliturgischen Texte, die Psalmen, kommen uns vom Orient; es liegt deshalb schon die Annahme nahe, daß auch die musikalische Einkleidung dieser liturgischen Texte mit herübergenommen, wenn auch je nach dem Charakter und dem Bildungsgrad der christlichen Völker umgemodelt und weiter entwickelt wurde. Ein näheres Studium der liturgischen Musik im Orient bestätigt aber diese Vermutung. Schon die, im Gegensatz zu dem altklassischen griechisch-römischen Verfahren des syllabischen Ge-

1) /• oder ·•. Virga mit einem oder zwei Punkten. Der Punkt ist eine Kürze. »Sane *punctos* et virgulas ad distinctionem ponimus sonorum *brevium* et longorum« »Gewiß setzen wir Punkte und Virgulæ zur Unterscheidung von **kurzen** und langen Tönen« (Hucbald).

sanges stehenden überreichen melismatischen Windungen des Chorals, und zwar gerade der ältesten Stücke in demselben (der Gradualien usw.), sind ein nicht zu verachtender Hinweis auf die Abstammung dieser Gesangsart aus dem Orient mit seiner bekannten Vorliebe für verschnörkelte und verschwenderisch verzierte Melodie.

Ich gebe hier einen Auszug aus einem Kapitel von P. Ant. Dechevrens' Werk: »*Les vraies mélodies grégoriennes*«. »Wenn bewiesen werden kann«, schreibt er, »daß alle christlichen Kirchen, wo immer sie gegründet wurden, ursprünglich ein und dasselbe Musiksystem, dieselbe Modaltheorie hatten, so sind wir berechtigt, daraus zu schließen, daß sie auch eins waren in der Theorie und Ausübung des Rhythmus.

Wenn wir ferner finden, daß diese Gleichförmigkeit bezüglich des Rhythmus in den Kirchen Griechenlands und des Orients immer bestanden hat, ja dort jetzt noch besteht, und wenn wir dazu bedenken, daß die gregorianische Musik bis zum 11. Jahrhundert theoretisch und praktisch dieselbe war wie diejenige der orientalischen Schwesterkirchen, wie sollten wir daraus nicht folgern, daß dort, in diesen Kirchen, das Muster des Choralrhythmus zu suchen und zu finden ist und daß, indem wir dem Choral diese frühere Übereinstimmung wiedergeben, wir ihn auf seine wahre Natur zurückführen, und seine ursprüngliche Beschaffenheit wiederherstellen?«

I. »Ein und dasselbe Modalsystem scheint ursprünglich allen christlichen Kirchen gemeinsam gewesen zu sein.

»Dieses Faktum ist außer Zweifel in bezug auf die griechische und die römische Kirche, deren Musiksystem in gleicher Weise auf die Theorie der acht Modi gegründet ist, mit selbstverständlicher Ausnahme der Veränderungen, welche diese Theorie bei den Griechen durch den Kontakt mit den türkischen Eroberern erlitten hat.«

Die armenische Kirche kennt auch die acht Modi. Den Forschern zufolge ist dies nicht weniger der Fall in den Gesängen der syrischen und der chaldäischen Liturgie. »Die Kopten in Ägypten und die afrikanischen Araber, diese letzten Überreste der einheimischen Bevölkerung, besitzen ebenfalls diese primitiven Musikformen und zwar in noch ausgeprägterem Charakter[1]) . . . So weist alles darauf hin, daß diese Modaltheorie das Musiksystem war, welches die Ägypter, die Araber, die Juden und im allgemeinen alle Völker befolgten, welche dem Ägypterlande ihre Zivilisation und ihre Kunstkenntnisse verdankten.«

Dieses Modalsystem ist die Theorie der Octoechos, so benannt weil sie ihre Melodien nach acht voneinander unterschiedenen diatonischen

1) Nur die Maroniten scheinen nunmehr dem Einflusse der syrisch-arabischen Musik unterlegen zu sein.

Modi bildet. »Diese Modi hatten ursprünglich zu Toniken oder Finalen jeden der acht Töne der Tonleiter von D zu D; und jeder Modus war, vom melodischen Standpunkt aus, charakterisiert nicht nur durch seine Tonika oder eigene Finalis, sondern auch durch gewisse Haupttöne, auf welchen die Zwischenschlüsse stattfanden und um welche sozusagen die ganze Melodie sich bewegte« [1]). Unsere angeblich acht Modi umfassenden Kirchentonarten [2]) sind durch Mißverständnis und Verwechslung mit den altgriechischen Tongeschlechtern, zu den Zeiten des hl. Ambrosius und des hl. Gregor entstandene Ummodelungen der Octoechos. Gewisse Melodien unseres Choralschatzes waren deshalb von jeher das Kreuz der Theoretiker, welche sie nicht restlos in den umgemodelten Kirchentonarten unterbringen konnten, eben weil diese Melodien nach der ursprünglichen Octoechos komponiert sind. Ihre Unregelmäßigkeiten verschwinden aber und erklären sich mühelos, wenn man an sie den Maßstab der reinen Octoechos legt.

II. »Als die Kirche der Musik der Juden ihre Modaltheorie d. h. die Octoechos entlehnte, nahm sie ganz natürlicherweise von ihr ebenfalls ihre Rhythmik herüber, und die Gesänge der christlichen Liturgie wurden nach demselben Verfahren rhythmisiert wie bei den Hebräern.

»In der Tat besitzt im Orient die Musik der christlichen Kirchen einen und denselben Rhythmus, der auf gleiche Weise ausgeführt wird; Griechen, Armenier, Syrier, Chaldäer, Kopten usw. gleichen sich in dieser Beziehung, obwohl jede Kirche ihre eigenen Melodien und nur wenige gemeinsame Gesänge hat. Eine derartige Gleichförmigkeit in Kirchen, die seit so vielen Jahrhunderten durch Riten- und Lehrverschiedenheit getrennt sind, wie dies bei den orientalischen Kirchen zutrifft, ist ein augenscheinlicher Beweis dafür, daß der Rhythmus ihrer Melodien wirklich der ursprüngliche Rhythmus der Kirchenmusik ist, derjenige, welchen alle Kirchen aus der gemeinsamen Quelle geschöpft haben und der, mit der Modaltheorie der Octoechos, das musikalische System der jüdischen Nation bildete«.

»Unterschied sich etwa in diesem Punkte die römische Kirche von den Kirchen Griechenlands und des Orients? A priori schon könnte man dies verneinen, da sie dieselbe Modaltheorie besaß. Aber die Geschichte bezeugt ebenfalls das Gegenteil, so ununterbrochen, ja innig

1) Diese die Melodie beherrschenden Angeltöne, in Verbindung mit der hohen Lage, ist denn auch dasjenige, was den achten Octoechosmodus vom ersten unterscheidet, während die Skalen dieser Modi dieselben Stufenfolgen aufweisen.

2) Sie sind in ihrer jetzigen Form nur mehr dem Scheine nach acht Tongeschlechter. Eigentlich sind es nur vier mit je einer Nebenform (Plagalform) bei welcher melodisch das obere Tetrachord um eine Oktav nach unten umgestülpt wird.

waren die Beziehungen zwischen Rom, Konstantinopel, Alexandrien und den übrigen christlichen Hauptstädten.« »Man sang im Abendlande die Melodien des Orients, und umgekehrt; nichts schien den damaligen Singlehrern natürlicher und einfacher, als mittels Übersetzung der Texte zu nutz ihrer Kirchen die Melodien zu verwerten, die ihnen in dieser oder jener Schwesterkirche gefallen hatten. Solche Entlehnungen aus dem Orient sind im römischen Antiphonar ersichtlich, z. B. die Antiphonen des Festes des hl. Kreuzes, diejenigen der hl. Dreifaltigkeit. Ja, wie wir aus den Handschriften ersehen, sang man sogar bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts, d. h. vor dem Schisma des Photius, das Offizium an gewissen Festen, in den großen Kirchen, lateinisch und griechisch, um so die Einheit der beiden Kirchen und ihre Übereinstimmung im Glauben wie in der Liturgie zu veranschaulichen. Wenn, auf Seite der lateinischen Kirche, diese Übereinstimmung in der Musikpflege vom zehnten Jahrhundert an aufhörte, so wissen wir warum und bei welcher Gelegenheit Aber dieselbe bestand fort in den Kirchen des Orients, wo die Musik nicht denselben Einflüssen ausgesetzt wurde und sich bis auf unsere Tage in ihrer primitiven Einfachheit und Unversehrtheit erhalten konnte.« Im Orient ist also der dem Choral eigene Rhythmus wiederzufinden; im Lichte seiner rhythmischen Gebräuche werden uns die mittelalterlichen Musikschriftsteller und die Neumencodices erst vollends verständlich.

III. Wie stellt sich uns nun die Kirchenmusik des Orients in rhythmischer Beziehung dar?

Ich kann hier nur einige Andeutungen geben.

Die Kirchenmusik des Orients, wie es uns die dortige Theorie und Praxis lehren, ist ein mensurierter Gesang, der aus Noten von verschiedener und genau verhältnismäßiger Dauer besteht. Als rhythmische Maßeinheit, die den melodischen Satz abmißt und zusammenhält, dient ihr der Chronos.

Dieser Chronos (Zeitmaß) wird durch Senkung und Hebung der Hand (durch Thesis und Arsis) begrenzt und markiert. Alle Noten, alle Dauerwerte, welche während dieser regelmäßig ausgeführten Handbewegungen gesungen werden, oder mit anderen Worten, welche zwischen zwei Senkungen enthalten sind, bilden zusammen den Chronos. Letzterer kann also eine oder mehrere proportionelle Noten enthalten.

Der kurze Ton, sagt Stephanos Lampadarios, ein griechischer Schriftsteller, ist derjenige, der den Zeitraum eines Chronos dauert; die langen Töne sind diejenigen, welche zwei oder mehrere Chronoi beanspruchen. Aber er setzt bei, daß sehr oft ein einziger Chronos mehrere Töne enthält. Daher eine ziemlich große Mannigfaltigkeit von Dauerwerten, welche — wie es auch, nach der Lehre der gregorianischen Schriftsteller,

im abendländischen Gesang der Fall ist — sich in lange, kurze (oder mittlere) und kürzeste (semi-breves, eigentlich kurze) Noten teilen.

Man stelle sich z. B. in unserem $^4/_4$ oder $^2/_4$ Takt jede Zählzeit mit einem Schlag auf's Knie markiert[1]) vor, und man hat eine ziemlich richtige Vorstellung des Chronosverfahrens. Nach jedem Niederschlag (Thesis) hebt sich die Hand (Arsis) und bereitet so den folgenden Niederschlag vor; die Handbewegungen müssen regelmäßig geschehen und so, daß Senkung und Hebung im Verhältnis zueinander gleiche Dauer haben. Die Unterteilungen der Zählzeiten verteilen sich proportionell auf diese Bewegungen. Diese gleiche Dauer beider Bewegungen gilt für den »geraden« (binären) Chronos; beim »ungeraden« ist die Senkung doppelt so lang als die Hebung. Um sich dies zu veranschaulichen denke man an unseren $^6/_8$ Takt. Im schnellen Tempo taktiert man ihn mit nur zwei Streichen, indem je drei Achtel sich zu einer Zählzeit zusammenordnen, so daß der $^6/_8$ Takt zwei Zählzeiten enthält. Im orientalischen System wäre jede dieser Zählzeiten ein ungerader (dreigliedriger) Chronos, jede der beiden Zählzeiten erhielte eine Thesis und eine Arsis, die Senkung umfaßte die ersten zwei Achtelnoten, die Hebung dagegen nur das übrig bleibende dritte Achtel. Thesis und Arsis des Chronos sind also im ternären Rhythmus ungleichwertig.

Der Chronos ist, modern gesprochen, ein Taktteil, kein Takt, obwohl er Thesis und Arsis enthält. Die Thesis des Chronos ist also keine metrische Thesis, d. h. kein schwerer, starker Taktteil in unserem Sinne, denn der ganze (Thesis und Arsis umfassende) Chronos selbst ist ja nur eine Zählzeit, die zwar, wie in unseren modernen Takten, je nach der rhythmisch-metrischen Anordnung, metrisch akzentuiert sein kann, aber es andernorts nicht ist. Welche dieser Chronoi den metrischen Akzent tragen, kann erst durch nähere Betrachtung der Melodie ermittelt werden. — Und, nebenbei gesagt, es scheinen sowohl die orientalischen Melodien als die gregorianischen nicht, wie unsere modernen Takte, eine streng regelmäßige und konstante Wiederkehr dieses metrischen Akzentes bei fixen Zeitteilen, je nach 2, 3 oder 4, zu enthalten. Eine solche metrische Symmetrie läßt sich jedoch bei vielen oder vielleicht bei allen Melodien mit pietätvoller Nachhilfe herstellen.

Man ersieht aus den obigen Andeutungen, daß der Chronos die Melodie zusammenhält und sie rhythmisch ordnet, so daß sie regelmäßig taktiert werden kann. Ferner »da der Chronos verschiedentlich teilbar ist, (nämlich in zwei, drei, vier usw. Teile), da er ebenso vervielfacht werden kann, und die Dauerwerte verschiedentlich aber stets verhältnismäßig verlängert werden können, so findet man in diesem Rhythmus das
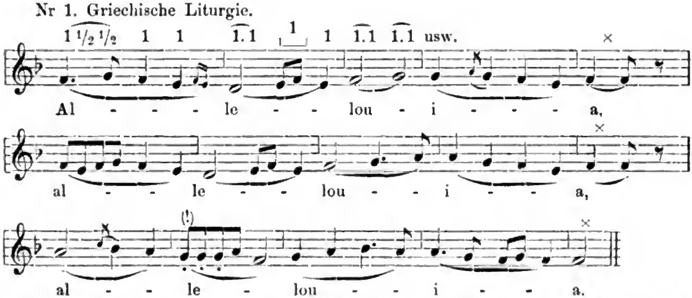
---

1) So wird im Orient tatsächlich vielfach taktiert.

Äquivalent der Versfüße des altgriechischen Systems, des Pyrrhichius, des Jambus, des Trochäus, Daktylus, Spondäus usw., wie es Guido von Arezzo im 15. Kapitel seines Micrologus versichert.« Hier nur ein Beispiel: ein ganzer Chronos, gefolgt von einem andern in zwei geteilten, gibt eine Art Daktylus ; eine Note von zwei Chronoi gefolgt von zwei Noten von je einem Chronos gibt eine andere daktylische Form  in erweitertem Takt.

Ich lasse hier zur Illustration des Gesagten einige Beispiele durch den Chronos abgemessener Melodien folgen; sie sind sowohl der orientalischen als der lateinischen Liturgie entnommen.
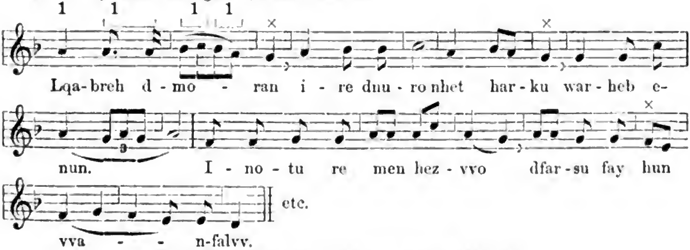
Nr 1. Griechische Liturgie.



(»Etude sur la musique ecclésiastique grecque«, von L. A. Bourgault-Ducoudray. S. 36.)

Die halben Taktstriche wurden von mir eingesetzt; sie zeigen wie leicht dieser Melodie der moderne ⁴/₄ Takt mit regelmäßigem metrischen Akzent gegeben werden könnte. Unregelmäßigkeiten finden sich nur an den mit × bezeichneten Stellen. Bei (!) übersehe man nicht die *notae repercussae* des gregorianischen Gesanges.
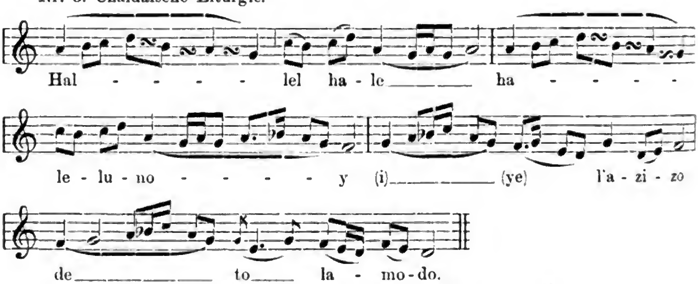
Nr. 2. Syrische Liturgie. (Abendoffizium.



(Dom Parisot, O. S. B. Chants syriens No. 300.)
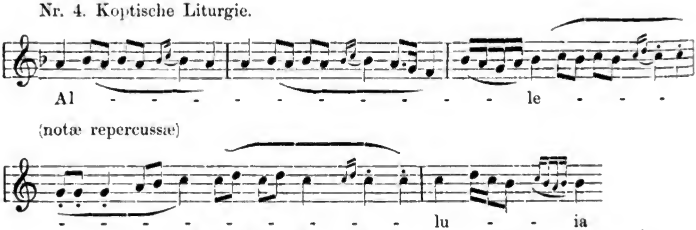
Die halben Taktstriche sind wieder von mir. Nichts ist leichter als diese Melodie nach unserem $^2/_4$ Takte einzurichten. Geringe Schwierigkeiten nur bei ×; aber ein Verlängern der Noten (eine Art mora vocis) bei den zwei ersten × würde der Unregelmäßigkeit abhelfen. Das dritte × bereitet etwas größere Schwierigkeit. Übrigens darf man, wie oben bemerkt wurde, im alten Musiksystem keine vollkommene Symmetrie erwarten: wahrscheinlich war letztere von den Komponisten und Sängern nur vag empfunden, zumal da die Taktiermethode geeignet war, Symmetrie- und Akzentfehler zu verdecken. Nichtsdestoweniger sagt ein orientalischer Schriftsteller, — Stephanos Lampadarios, wenn ich mich recht erinnere — daß unser europäischer Takt latent in der morgenländischen Musik enthalten ist.

Nr. 3. Chaldäische Liturgie.



(Dom Parisot, op. cit. no. 290.)

Nr. 4. Koptische Liturgie.
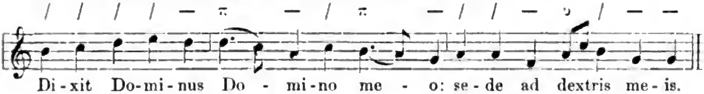


P. L. Badet, S. J. Missale copticum S. 2.

Außer den *notæ repercussæ* begegnen wir in dieser kleinen Barbarenmelodie (n °4) mehr als einer der Verzierungen und Windungen des ältesten Chorals.

Die zwei letzten Beispiele seien nun dem gregorianischen Gesang selbst entnommen. Sie stammen aus dem Antiphonar des ehrwürdigen Hartker
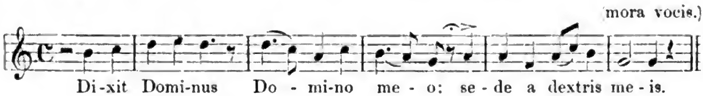
(10. Jahrh., St. Galler Bibl.) Ich gebe zuerst eine genaue Übertragung mit den neumatischen Zeichen über den Noten, dann eine Bearbeitung in modernem Takt.

Nr. 5. Lateinische Liturgie. I. Antiph. Dom. ad Vesp.
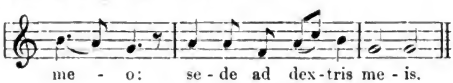


Die Virga recta (/) ist hier meist zur Bezeichnung eines steigenden Tones verwendet; die Virga jacens (—) dagegen steht für einen fallenden. Eine Begründung der Übertragung ♩. ♪ (statt 𝅗𝅥 ♩) bei »*Domino*« und »*meo*« würde hier zu weit führen.
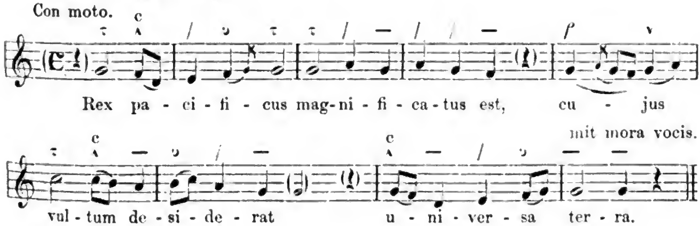
Im modernen ₵-Takt könnte diese Antiphon vielleicht folgendermaßen wiedergegeben werden:



Der metrische Akzent der Melodie trifft überall mit dem Wortakzent zusammen, ausgenommen beim Worte »sede«, wo er auf die zweite, unbetonte Silbe fällt. Betonen wir, wegen der Wortakzentuierung, die Note von »se« und lassen aus demselben Grunde die zwei folgenden Noten unbetont, so erhalten wir an dieser Stelle den Eindruck eines $^{3}/_{4}$Taktes, gefolgt von einem $^{2}/_{4}$Takt bei »dextris«, ein Verfahren, das übrigens selbst in der modernen Musik erlaubt ist und der obigen Melodie gut ansteht. Eine freiere Bearbeitung könnte die metrische Anordnung vollständig regelmäßig gestalten, etwa so:



Nr. 6. In Vigil. Nativ. Di.
Con moto.



I. Antiph.

Man begegnet keinen Schwierigkeiten bei der Rhythmisierung dieser Antiphon, nicht einmal bei Versetzung in den 4/4 Takt: eine Erweiterung der mora vocis besorgt die nötigen Pausen.
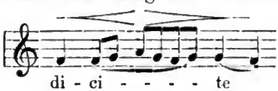
Stößt man bei Rhythmisierung der gregorianischen Melodien nach den Neumenzeichen auf akzent- und quantitätswidrige Stellen, so darf man nicht sogleich daraus schließen, der gefundene Rhythmus entspreche dem Original nicht oder gar die ganze Rhythmuserklärung sei hinfällig. Die mittelalterlichen Musiker waren nämlich für Akzent- und Quantitätswidrigkeiten weniger empfindlich als wir. Ihre Schriften lassen uns hierüber keinen Zweifel. Man erinnere sich nur an die Stelle der Instituta Patrum (um das 7. Jahrh.), die auf S. 41 und 42 angeführt wurde. Und Elias Salomon (Scientia artis musicæ XXI (Gerbert III) schreibt noch im 13. Jahrhundert: »Wo immer eine Neume auf einer Silbe zu stehen kommt, die gekürzt werden sollte, muß die Neume beobachtet werden, welcher Art die Silbe auch sei; und das findet ziemlich oft statt. Der Grund hiervon ist, daß der Text hier dem Gesang unterworfen ist und ihm gehorcht; der Gesang beherrscht und ziert das Wort. Deshalb haben im Gesang die kurzen Silben manchmal eine lange Note und umgekehrt die langen Silben eine kurze Note.« Zudem waren die graphisch sehr primitiven Neumenzeichen und, wie oben schon bemerkt wurde, die Art des Taktschlagens ohne besondere Rücksichtnahme auf die metrisch stärkeren Zählzeiten, darnach angetan, Verstöße gegen Symmetrie und Akzentuierung zu verhüllen.

Manche Akzent- und Quantitätsfehler können vielleicht durch den Umstand erklärt werden, daß die Melodien aus der orientalischen Liturgie herübergenommen wurden und mit neuem Texte versehen werden mußten. Welcher Konflikt zwischen Musik und Text in solchen Fällen oft entsteht, das lehrt uns in beredter Weise manch' modernes Lied, das einer fremden Sprache entlehnt wurde. Solche mittelalterlichen Herübernahmen aus asiatischem Melodieschatz können selbstverständlich nur als partielle Erklärung gelten; denn es finden sich musikalische Deklamationsfehler auch in solchen Gesängen, die nicht orientalischer Herkunft sind und sie kommen überhaupt zu häufig vor. Die öftere Verwendung solcher hinkenden Anpassungen mag aber nach und nach die Feinfühligkeit abgestumpft und so ähnliche Neuschaffungen verschuldet haben.
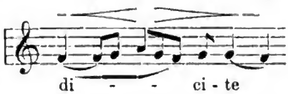
Wir brauchen uns übrigens nicht sehr zu verwundern über die Unempfindlichkeit unserer mittelalterlichen Vorfahren in bezug auf Akzent und Quantität. Die in der Umgangssprache verfaßten religiösen Volksgesänge und selbst viele Kunstlieder der heutigen Franzosen sind bekanntermaßen reich an derartigen Verstößen. Eine Reaktion ist nun unterwegs; aber seit Jahrhunderten sind in Frankreich fehlerhafte Be-

tonungen stummer Silben usw. in der Vokalmusik geduldet und kaum unangenehm empfunden worden.

Mit den soeben gegebenen Erklärungen und Entschuldigungen soll aber keineswegs behauptet werden, daß das mittelalterliche Verfahren zu loben sei. Wenn zwei Künste (Sprache und Musik) sich vereinigen, so müssen sie sich allerdings gegenseitig Konzessionen machen, aber keine soll die andere vergewaltigen. Man äußert keine unkünstlerische Ansicht, noch begeht man eine eigentliche Pietätlosigkeit den alten Komponisten gegenüber, wenn man, — die Zustimmung der zustehenden Obrigkeit auf liturgischem Gebiete vorausgesetzt, — für die Praxis eine Akzent- und Quantitätsrektifizierung im Choral nicht nur für möglich sondern auch für wünschenswert hält. Es soll hier nur einer Berichtigung das Wort geredet werden, die nicht nur der Sprache gerecht wird, sondern auch der Melodie keinen Eintrag tut. Würde etwa folgende Stelle leiden, wenn ich statt:



zu singen, die Worte so unterlegte:



? Und da ich doch einmal »anzutasten« wage, so erlaube ich mir, den Gedanken nahezulegen, daß bei einer später für den praktischen Gebrauch etwa erwünscht erscheinenden[1]) nochmaligen Umarbeitung des Chorals die trefflichen Worte Mitterer's zu beherzigen wären, die er unlängst bezüglich der »Medicäa« geschrieben hat: »So manche Melodie darin hat durch die Kürzung nicht nur nichts verloren, sondern innerlich gewonnen; und ein großer Vorzug, der fast allen zukommt, ist der, daß sie Sprachmelodie sind und stets den Text klar und deutlich hervortreten lassen. Die »Medicäa« ist zwar nunmehr ihrer Autorität entkleidet; nicht aber ist dies der Fall beim »Cæremoniale Episcoporum«, welches von jeder Kirchenmusik verlangt: »Sit devota, distincta et intelligibilis«.

Zum Schlusse noch folgende Bemerkung: Sind uns hier oder dort die Neumenzeichen nicht mehr klar genug, ja fehlen sie stellenweise oder in manchen Gesängen ganz und gar, so werden wir immerhin durch eine kunstgerechte Rhythmisierung nach den uns bekannten Grundgesetzen des musikalischen Rhythmus, nicht nur æsthetisch und musikalisch An-

1) Ebensowenig als einem Palestrina im 16. Jahrhundert erscheint dem unvoreingenommenen heutigen Musiker eine der jetzigen Einsicht angemessene Umarbeitung der Werke ihrer Kollegen aus früheren Zeiten als eine Entheiligung und eine von vornherein zu verwerfende Ungeheuerlichkeit.

nehmbareres herstellen als durch die Monotonie der Gleichdauer aller Noten; sondern wir werden dem ursprünglichen Rhythmus näher kommen, von ihm wahrscheinlich nur in unwesentlichen Dingen abweichen; während wir der Originalmelodie durch Dauergleichmaß grundsätzlich fremdartiges aufdrängen. Nehmen wir den absurden Fall, Schubert's Lieder verlören ihren Rhythmus und lägen uns, gleich den Choralmelodien der späteren Codices, nurmehr in rhythmisch abwechslungslosen Notenreihen vor. Was wäre da befriedigender und den Absichten Schubert's entsprechender: ein Vortrag dieser Lieder nach einer rhythmischen Neubearbeitung seitens eines guten Komponisten, oder die Vorführung des melodischen Rohmaterials in gleichlangen Noten?

Gerade als ich abschließen will, kommt mir die Augustnummer (1906) der »Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft« zu Gesicht. Sie enthält eine Bestätigung der in diesem Artikel vorgetragenen Ansichten und zwar aus dem Munde eines hervorragenden wissenschaftlichen Gegners des musikalischen Rhythmus im Choral. In einer Besprechung der Johner'schen »Neuen Schule des gregorianischen Choralgesangs« schreibt Dr. Peter Wagner, Mitglied der römischen Kommission für Herstellung der vatikanischen Choralausgabe und ein Anhänger des Gleichmaßes der Choralnoten, folgende Worte:

»Die Praxis des gleichmäßigen Vortrages läßt sich aus der mittelalterlichen, zumal späteren Überlieferung begründen. Jedoch ist die Argumentation, daß die Virga keine längere Note bedeute lückenhaft, insofern die entgegenstehenden Zeugnisse des früheren Mittelalters gar nicht einmal erwähnt sind. Hier hat der Verfasser zu viel bewiesen. Für das spätere Mittelalter trifft aber des Verfassers Darlegung vollkommen zu; auch für heute kann keine andere Vortragsweise in Betracht kommen, so lange man sich darauf beschränkt, der Tradition im Choralgesange zu folgen; wollte man aber die »älteste« Fassung der liturgischen Melodien für die heutige Praxis fruchtbar machen, dann müßte man konsequenterweise auch das rhythmische Gegenstück dazu akzeptieren, den Vortrag, der vor der allgemeinen Annahme der gleichmäßigen Rhythmik vielfach üblich war«.

Also selbst von gegnerischer Seite wird nunmehr zugegeben, daß das Notengleichmaß der ältesten Fassung der liturgischen Melodien nicht entspricht. Nun aber ist doch klar, daß eine dieser ältesten Fassung entgegengesetzte, erst nach mehreren Jahrhunderten aufgekommene und durch die unbeholfenen Anfänge einer heterogenen Musik veranlaßte Vortragsart nicht den ursprünglichen und wahren Choralrhythmus und daher auch keineswegs eine ungetrübte Tradition darstellt.

Wenn nun Dr. Wagner meint, heutzutage könne keine andere Vor-

tragsweise in Betracht kommen als die im Gleichmaß der Noten«, »so lange man sich darauf beschränkt, der Tradition im Choralgesange«, d. h. in Wirklichkeit dem sukzessiven Gebrauche in der Kirche zu folgen, ob dieser Gebrauch mit den Originalkompositionen in Widerspruch steht oder nicht, so steigt einem unwillkürlich der Gedanke auf: die Choralpflege gestaltete sich im Verlaufe der Zeiten auch zur medicäischen Lesart und zwar mit einer offiziellen Gutheißung, wie sie wohl keine frühere besaß: müßte man da nicht, obigem Grundsatze zufolge, — und von gegenteiligen Bestimmungen der höchsten liturgischen Autorität abgesehen, — diesem letzten Choralbrauche anhangen?

Bezüglich des ursprünglich Geltenden schwächt Dr. Wagner sein Zugeständnis allerdings wieder etwas ab, indem er den vor Einführung des Gleichmaßes herrschenden Vortrag bescheiden nur als »vielfach üblich« bezeichnet. Wenn wir aber die Stätten der Tätigkeit der in unserem Artikel eingehend zitierten und auf zwei Jahrhunderte sich verteilenden Autoren aufsuchen, so finden wir Deutschland, Frankreich und Italien vertreten; nehmen wir dann die auf S. 22 erwähnten noch älteren Autoren hinzu, die ja mit den vorgenannten übereinstimmen und bis in's vierte Jahrhundert zurückreichen, so schließen sich noch England, Belgien, Spanien und Afrika an. Das »vielfach übliche« kommt somit dem »allgemein üblichen« ziemlich gleich und weist eine Verbreitung auf, mit der man sich schon zufrieden geben kann. Wie wäre es, wenn einmal für diese Periode die Gegenprobe gemacht würde? Mit anderen Worten: man nenne einmal, gestützt auf geschichtliche Urkunden, die Orte, an welchen man damals dieser Rhythmusauffassung nicht folgte. Die Aussicht auf Erfolg für eine solche Beweisführung dürfte eine recht geringe sein, wenn Dom Mocquereau, das Haupt der Choralschule zu Appuldurcombe-Solesmes, als Ergebnis des Vergleichens und Studiums von nicht weniger als 400 alten Handschriften aus aller Herren Ländern folgendes (in der »Rassegna gregoriana, Juli 1906) schreiben muß: »Die rhythmische Tradition der St. Gallner Schule, welche man auch die deutsche nennen kann, steht nicht vereinzelt da, wie man es bisher geglaubt hat. Die Notation, die rhythmischen Zeichen, die Romanusbuchstaben, welche die Mönche der großen Abtei verwendeten, sind nur der graphische Ausdruck der ursprünglichen melodischen und rhythmischen Ausführung der gregorianischen Melodien, eine Ausführung, welche sich in den Handschriften der verschiedenen Schulen unter verschiedenen aber gleichbedeutenden Formen abspiegelt, in Italien, in Frankreich, in Spanien und überall«.

Als Anhang sei die Literatur angegeben, in welcher die Frage des musikalischen Rhythmus im Choral mehr oder weniger ausführlich behandelt wird.

Hier gebührt P. Anton Dechevrens S. J., dem unermüdlichen, wissenschaftlichen Forscher und Haupte dieser Schule der Vorrang. Seine diesbezüglichen Werke sind:

a) *Etudes de Science musicale.* 3 Bände in- 4° (1898—1900). Paris, Gabriel Beauchesne, rue de Rennes, 117. — Bd. I. I^re et II^e Etude, avec 4 Appendices. Théorie. — Bd. II. III^e Etude. Le rythme grégorien. — Bd. III. Documents de la III^e Etude. Jeder Band einzeln zu 12 Fr. 50 netto. Die vollständige Theorie des musikal. Rhythmus im Choral ist namentlich in Bd. II enthalten. — Bd. III enthält das Mess-Proprium de tempore vom Advent bis Ostern und 5 hohe Feste, im ganzen 150 Melodien. Um Kritik und Studium zu erleichtern, sind die neumatischen Zeichen mitverzeichnet.

b) *Les vraies Mélodies grégoriennes.* Vespéral des dimanches et fêtes de l'année, extrait de l'Antiphonaire du B. Hartker (X^e siècle) et reproduit en double notation, ancienne et moderne. (1902) Paris, G. Beauchesne. 25 Fr. (?)

Im theoretischen Teile dieses neueren Werkes faßt Dechevrens das Ergebnis der früheren Arbeiten zusammen und erweitert es in ebenso klarem und anziehendem Stile als strengwissenschaftlicher Methode. (Das System des oratorischen Rhythmus findet darin eine eingehende Beurteilung.)

Das Werk bietet ferner eine doppelte musikalische Übertragung des Hartker'schen Vesperals:

a) in antiker Notation, einfach durch den Chronos rhythmisiert, mit den Originalneumen über den Noten;

b) in modernem Takte. [Vgl. weiter unten P. Gietmann, b)].

c) *Du Rythme dans l'Hymnographie latine.* 1 Bd. in- 8° (1895) ibid.

d) *Le Rythme grégorien. Réponse à Mr. Pierre Aubry* (1904) Annecy. J. Abry. (1 Fr.). Diese Broschüre widerlegt namentlich die Angriffe Aubry's bezüglich des Chronos.

e) *Voix de St. Gall.* Freiburg, Schweiz. Imprimerie Canisienne. 78, rue du Pont-Suspendu. Abonnement: 6 Fr. Eine Zeitschrift in französischer Sprache, sechsmal im Jahre erscheinend.

In Deutschland hat sich bekanntlich P. G. Gietmann S. J. um das Verständnis des dem Choral eignenden Rhythmus große Verdienste erworben. Seine diesbezüglichen Arbeiten sind folgende:

a) Musik-Ästhetik. (1900). Freiburg i. Br., Herder. Darin Nr. 375 bis 394 (*), ferner Nr. 421—427 (**).

(*) Auch enthalten teils im Kirchenmusikal. Jahrbuch 1896 Regensburg-Pustet. Artik.: Rhythmische Gliederung des Chorals; teils in Kirchenmus. Jahrb. 1898 S. 122: Neuere Choralstudien; teils in Dr. Haberl's »*Musica Sacra*«. Regensburg 1896, Nr. 14: Der

Rhythmus des griechischen Kirchengesanges und Nr. 23: Einzelnes über Eigenart und Vortrag des älteren Chorals.

(**) Auch enthalten in Dr. Haberl's *Musica sacra* 1896, Nr. 11: Der oratorische Rhythmus im Choral und Nr. 13: Der Rhythmus des Sprachgesanges.

b) Im Kirchenmusikal. Jahrbuch 1902. eine sehr eingehende, 20 Seiten umfassende Besprechung von Dechevrens' oben angezeigtem Werke: »*Les vraies mélodies grégoriennes*«, welche das Original für deutsche Leser füglich ersetzt.

c) Im Kirchenmusikal. Jahrbuch, 19. Jahrg., (1905): Choralia: Sieben Aufsätze. Sehr lehrreich, die neuesten Erscheinungen und Ansichten auf diesem Gebiete besprechend. [1])

d) Die Wahrheit in der gregorianischen Frage. (1904). Paderborn, F. Schöningh.

e) In *Musica sacra* 1896, Nr. 15/16; kurzer Artikel: Der Rhythmus im russischen Kirchengesang.

f) In »Flieg. Blätter f. kath. Kirchenmusik« 1904. Regensburg, Nr. 2, 3, und 4, Artikel: Papst Pius X. und der allgem. Cæcilienverein, in welchem die verschiedenen Choralschulen besprochen werden.

Ferner von anderen Schriftstellern:

Artigarum. Le Rythme des mélodies grégoriennes. Paris, Picard.

Dom Pagella, O. S. Mehrere Artikel in der Zeitschrift: Sta Cæcilia. Turin.

C. P. M. van Erven Dorens. Aufsätze im St. Gregorius Blatt. Harlem.

A. Dirven. Artikel im »Courrier de St. Grégoire«. Lüttich.

A. Fleury, S. J. and L. Bonvin, S. J. On Gregorian Rhytm. (The Messenger, 27—29, W. 16th Str. New York).

L. Bonvin S. J. Zwei Artikel "Two new brooks on Gregorian chant and its oratorical rhythm.", in der Zeitschrift "Church Music" vol. I, Nr. 4 und vol. II, Nr. 1. (Jos. Fischer & Bro. 7 Bible House, New. York.)

1) Soeben wird der 20. Jahrgang des Kirchenm. Jahrbuches angekündigt mit neuen Choralia aus P. Gietmanns Feder.

PUBLIKATIONEN

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

BEIHEFTE

ZWEITE FOLGE

VI.

DIE ERSTEN DEUTSCHEN SINGSPIELE VON STANDFUSS UND HILLER

VON

GEORGY CALMUS

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1908

Publikationen

der

Internationalen Musikgesellschaft

Beihefte

Zweite Folge

Heft VI

Georgy Calmus, Die ersten deutschen Singspiele von **Standfuss und Hiller**

LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1908

Die ersten deutschen Singspiele

von

Standfuss und Hiller

von

GEORGY CALMUS
BERLIN

LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1908

Inhaltsangabe.

Vorwort.

Obgleich die Singspiele von STANDFUSS und JOHANN ADAM HILLER als Ausgangspunkt der neueren deutschen Spieloper eine genauere Darstellung beanspruchen, haben sich die Musikhistoriker, die sich mit der Geschichte des deutschen Singspiels bis jetzt beschäftigten, niemals mit diesen Werken und ihrer musikgeschichtlichen Stellung eingehender befaßt.[1] Abgesehen davon, daß über den inneren Zusammenhang der deutschen Spieloper mit ihren ausländischen Vorbildern noch wenig bekannt ist, erweisen sich auch die Urteile, die über die Standfußsche und Hillersche Operettenmusik im allgemeinen gefällt werden, als wenig stichhaltig. Eitner weist in seinem Artikel bereits darauf hin, daß die Unkenntnis der Singspiele selbst die Veranlassung zu den mannigfachsten Irrtümern darüber gegeben habe. Die meisten der in Frage kommenden Musikhistoriker glaubten sich aber wohl der Arbeit einer eingehenderen Prüfung dieser Stücke bereits überhoben; denn im Jahre 1804, dem Todesjahre Hillers, hatte ROCHLITZ seinem von ihm hochverehrten Lehrer Hiller einen Nachruf in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung gewidmet (Bd. VI S. 347 ff.

---

[1] Biedenfeld: Die komische Oper. 1848.
Jahn: Mozart. 1856—59. 3. Aufl. 1889 Bd. I. S. 738 ff.
Schletterer: Die Geschichte des deutschen Singspiels. 1863.
Eitner: Die deutsche komische Oper, mit Musikbeilagen von Hiller, Neefe und Dittersdorf. 1892. Monatshefte für Musikgeschichte 24, S. 38 ff.
Peiser: Johann Adam Hiller. 1894.
Seyfert: Das musikalisch-volkstümliche Lied 1770—1800. 1894. Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft X.
Leop. Schmidt: Zur Geschichte der Märchenoper. 2. Aufl. 1896. S. 24.
Levi: Christian Gottlob Neefe. Dr.-Diss. Rostock 1901. S. 25 ff.
Friedländer: Das Deutsche Lied im 18. Jahrhundert. 1902. Bd. I, 1. S. XVIII.
Klob: Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen Oper. 1903.
Puttmann: Zur Geschichte der deutschen komischen Oper. 1903/4 „Musik" 23/24.
Brückner: Georg Benda und das deutsche Singspiel. 1904. Sammelb. d. I M G. V. S. 571 ff.
Istel: Die komische Oper, eine historisch-ästhetische Studie. 1905.
Komorzinski: Der Freischütz und das ältere deutsche Singspiel. 1906. Neue Zeitschrift f. Musik 27. S. 15.
Krone: Wenzel Müller. Dr.-Diss. Berlin 1907.

„Zum Andenken Johann Adam Hillers"), in dem er das Leben und Wirken Hillers eingehend besprach. Allerdings rief dieser Aufsatz sofort einen lebhaften und, wie sich bei näherer Prüfung ergab, vollkommen berechtigten Protest von seiten NICOLAIS hervor, der mit Hiller persönlich befreundet gewesen war. (Neue Berlinische Monatsschrift, Januar 1805.) Mit Entrüstung stellte er die vielen Irrtümer des Rochlitzschen Artikels fest. Aber das Schicksal fügte es, daß nur der Rochlitzsche Aufsatz in der vielgelesenen Musikzeitung bekannt wurde; denn auf ihn lassen sich fast alle Urteile, die man über die Hillerschen Singspiele sowie über seine Persönlichkeit liest, zurückführen. Der Nicolaische Artikel fand dagegen keine Beachtung.

Es soll im folgenden versucht werden, die Nachrichten über die ersten deutschen Singspiele zu berichtigen und zu ergänzen und die mannigfachen Beziehungen aller Art klarzulegen, die die ersten deutschen komischen Opern mit ihren ausländischen Vorbildern verbinden, um dadurch ein festeres Urteil über ihre musikgeschichtliche Stellung gewinnen zu können.

Es sei mir gestattet, an dieser Stelle meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. HERMANN KRETZSCHMAR, der mir bei meinen Arbeiten seinen gütigen Rat zuteil werden ließ, meinen wärmsten Dank auszusprechen, ebenso Herrn Professor Dr. MAX FRIEDLAENDER, dessen Seminar ich längere Zeit besuchen durfte, und der mir in außerordentlich entgegenkommender Weise viele seltene Bücher aus seiner Bibliothek zur Einsicht überließ. Ferner möchte ich Herrn Oberbibliothekar Professor Dr. ALBERT KOPFERMANN-Berlin herzlich danken für die liebenswürdige Bereitwilligkeit, mit der er mir die Literatur zur Verfügung stellte, sowie den Herren KIRST, Bibliothekar der Königl. Hochschule für Musik in Berlin, TIERSOT-Paris und AVELING-London, deren freundlichem Entgegenkommen ich manche wichtige Aufklärung verdanke.

Berlin im Oktober 1907.

Georgy Calmus.

Der Teufel ist los oder Die verwandelten Weiber.

Text von Christian Felix Weiße, Musik von Standfuß.

Erste Aufführung Leipzig, 6. Oktober 1752.

Während im ersten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts in Frankreich und England die nationalen derb-komischen Singspiele nicht allein von den unteren Schichten der Bevölkerung, sondern auch bereits von der Hofgesellschaft und allen Gebildeten mit größtem Beifall aufgenommen wurden[1]), und man in Paris die mit gallischem Salz stark gewürzten Vaudeville-Opern und Parodien der Jahrmarktsbühnen von *St. Germain* und *St. Laurent*, in London die *Beggar's Opera* und ihre Nachahmungen belachte, wurde die deutsche Bühne nach dem Ende der Hamburger Oper wieder ausschließlich von dem italienischen Musikdrama und der *opera buffa* beherrscht[2]). Neben den fürstlichen Opernhäusern, die verhältnismäßig nur wenigen zugänglich waren, sorgten vorzügliche herumwandernde italienische Truppen, wie die von Mingotti, Locatelli und Nicolini für die Bekanntschaft und Verbreitung der neuesten italienischen Werke[3]), und somit schien für die Begründung eines nationalen deutschen Singspiels nirgends ein geeigneter Boden zu sein. Die deutsche Spieloper verdankt nun aber die ersten Anregungen zu ihrer Entstehung keineswegs irgend welchen idealen oder nationalen Bestrebungen, sondern vielmehr der Geldnot der damaligen deutschen herumwandernden Schauspielergesellschaften, die bekanntlich noch in den vierziger Jahren ein trauriges und wenig geachtetes Dasein fristeten und erst durch Gottsched's Anregungen sowie durch die Bemühungen der Prinzipalin Neuber und deren Nachfolger Schönemann und Koch zu Ansehen gebracht wurden[4]). Ein Hauptbestreben jener Direktoren mußte es aber dabei

---

1) Font: Favart, L'opéra comique et la comédie vaudeville, S. 90f.

2) Kretzschmar: Das erste Jahrhundert der deutschen Oper, Sammelbände der IMG. III.

3) Blümner: Geschichte des Theaters in Leipzig, S. 77; vgl. auch Kretzschmar: Zum Verständnis Gluck's, Peters Jahrbuch X, S. 67.

4) Plümicke: Entwurf einer Theatergeschichte in Berlin, S. 188.

stets bleiben, möglichst gute Kassenstücke ausfindig zu machen, und das brachte zuerst Schönemann auf den Gedanken, sich einer solchen nicht-italienischen, durch großen Beifall im Ausland bereits bewährten, derb-komischen Posse mit Gesangseinlagen zu bemächtigen. So haben wir denn den äußeren Anlaß zu den ersten deutschen Singspielen in England zu suchen.

In London war am 29. Januar 1728 zum ersten Mal mit ungeheurem Erfolg die »*Beggar's Opera*« von Gay und Pepusch aufgeführt worden. Dieses höchst witzige, geistreiche und in seiner Gattung ganz einzigartige Stück bildete unter anderem auch eine scharfe Satire auf die alte *opera seria*, die ja damals schon in Italien selbst heftige Angriffe hatte erleiden müssen. Im Gegensatz zur italienischen Oper, deren Sprache dem englischen Publikum zum größten Teil unverständlich war, wurde die *B. O.* englisch aufgeführt und die italienische Musik in außerordentlich humoristischer Weise durch englische Volkslieder parodiert. Das Rezitativ hatte man der besseren Verständlichkeit wegen, natürlich auch in parodistischer Absicht, durch den gesprochenen Dialog ersetzt. Die *Beggar's Opera* fand in England sofort eine Unmenge Nachahmungen, die, wie solche fast stets, sich nur an die äußerlichste Technik ihres Vorbildes hielten, Geist und Witz meist ganz vermissen ließen und, was hier mit am meisten interessiert, die Volkslieder nicht mehr parodistisch verwendeten. Man nannte diese Gattung von Stücken der eingelegten »*Ballads*« d. h. Tanzlieder wegen, »*Ballad Operas*«.

Eine der ersten dieser Nachahmungen, die mit dem Original fast nichts mehr gemein hatte, rührte von einem Iren namens Coffey her und war betitelt: *The devil to pay, or the wives metamorphos'd* (1728). Die Musik zu diesem Stück bestand teils in Volksliedern, teils war sie von einem gewissen Seedo neu hinzukomponiert worden[1]. Coffey hatte mit dieser lustigen Verwandlungsposse solchen Erfolg, daß er noch einen zweiten Teil: »*The merry cobler*« (Der lustige Schuster) dazuschrieb[2].

1) In den Ankündigungen von Sammelbänden aus der damaligen Zeit findet man seinen Namen neben Händel, Bononcini und anderen.

2) Für den ersten Teil benutzte Coffey die Farce eines englischen Schauspielers Zevon, der Ende des siebzehnten Jahrhunderts lebte. (Vgl. Hiller's »Wöchentliche Nachrichten«, Bd. II, S. 165.) Hiller teilt mit, daß Coffey und ein gewisser Mottley eine Operette aus Zevon's Stück gemacht hätten und jeder anderthalb Akte bearbeitet habe. Der englische Theaterdirektor Cibber soll es dann wieder verändert haben, indem er die Posse zu einem Akt zusammenzog und ein paar Lieder, darunter eins von Lord Rochester, dazusetzte. (Vgl. Riemann: Opernhandbuch.) Nach dem, in Herrn Professor Max Friedlaender's Besitz befindlichen Exemplar, finden sich aber in der betreffenden *Ballad opera* nur Volkslieder und, den Überschriften nach, mehrere Melodien von Seedo. Hiller folgte einer Geschichte der englischen Schaubühne aus »*the gentleman's Magazin*«, 1761.

(1735). Diese beiden Coffey'schen Stücke scheinen die einzigen ihrer Gattung gewesen zu sein, die auch in Deutschland, Frankreich und Italien Neubearbeitungen erlebten[1]).

Die literarischen Beziehungen, die zwischen England und Deutschland stets äußerst rege waren, machten sich auch in diesem Fall geltend. Ein Geheimrat, späterer Minister von Bork, der längere Zeit preußischer Gesandter in London war, derselbe, der zuerst den Julius Caesar von Shakespeare in deutsche Prosa übersetzt hatte, übertrug wörtlich den »*devil to pay*«[2]), der nun im Jahr 1743 zum erstenmal unter dem Titel: »Der Teufel ist los oder Die verwandelten Weiber« von der Schönemannschen wandernden Theatertruppe, also in recht anspruchsloser Umgebung, wahrscheinlich mit den englischen Originalmelodien in Berlin aufgeführt wurde[3]). Das englische Stück machte einen »erstaunlichen Lärm« und jeder war bemüht, Abschriften davon zu erhalten[4]). Da aber aus einer Art Neid Schönemann gegen das Komödiendrucken war, ebenso wie früher die Neuberin und später Koch, weil die Unternehmer ihre Kassenstücke nicht gern weitergaben, so blieb es Manuskript[5]) und

1) Vgl. »Die Beggar's Opera von Gay und Pepusch«. Sammelbände der IMG. VIII, S. 286 ff.

2) Chronologie des Theaters S. 102.

3) Chronologie S. 109. Den Schönemannschen Theaterzettel aus Hamburg teilt Brückner mit: a. a. O., S. 605.

4) Plümicke: a. a. O., S. 193 f.

5) Devrient: Geschichte der Schauspielkunst II, S. 76 — Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden II, S. 352 — Minor: Christian Felix Weiße, S. 131 — Friedlaender: a. a. O. Bd. I, S. XLV berichten alle von einem großen Mißerfolg den Schönemann mit dem englischen Stück geerntet habe. Aus dem Verlauf der Geschichte muß man schließen, daß Plümicke's Darstellung die richtige ist. Das Stück muß entschiedenen Erfolg gehabt haben, sonst wäre man nicht immer wieder darauf zurückgekommen. Als Beleg dafür diene auch folgende Aufzählung der verschiedenen Bearbeitungen der Jevon'schen Posse:

1. *Devil to pay*, Text von Coffey, Musik Volkslieder und Seedo, London 1728.
2. *Der Teufel ist los*, Text von v. Bork, Musik engl. Orig.-Melodien, Berlin 1743.
3. *Die verwandelten Weiber*, Text von Weiße, Musik Standfuß, Leipzig 1752.
4. *Le diable à quatre*, Text von Sedaine, Musik Parodien, Paris 1756.
5. *Der lustige Schuster*, Text von Weiße, Musik Standfuß, Lübeck 1759.
6. *Die verwandelten Weiber*, Text von Weiße, Musik Hiller, Leipzig 1766.
7. *Der lustige Schuster*, Text von Weiße, Musik Schweizer, Weimar 1769.
8. *Die verwandelten Weiber*, Text von Weiße, Musik Weber, Heilbronn 1775.
9. *Lustige Schuster*, Text von Weiße, Musik Weber, Heilbronn 1776.
10. *Il diavolo à quattro*, Text von —, Musik Portugal, Venedig 1797.
11. *Le diable à quatre*, Text von Creuzé de Lesser, Musik Solié, Paris 1806.
12. *Le diable à quatre*, Text von —, Musik Jonas, Paris 1843.
13. *Le diable à quatre*, Text von —, Ballet von Adam, Paris 1845.
14. *Die Frau Meisterin*, Text von Costa, Musik von Suppé, Wien 1868.

(7.—14. nach Riemann, Opern-Handbuch.)

Schönemann behielt das alleinige Aufführungsrecht. 1750 wurde die Posse in der Borck'schen Bearbeitung von ihm auch zum erstenmal in Leipzig gespielt[1]).

Es ist nun nicht genau ersichtlich, ob Schönemann die alten englischen Melodien bei seinen Aufführungen beibehalten hat oder bereits neue komponieren ließ. Es heißt, die Posse sei, wie es damals für die deutschen Komödianten Mode war, leicht und ohne viel Instrumente komponiert gewesen[2]). Daraus könnte man vielleicht auf das Vorhandensein anderer Melodien schließen[3]). Spätere Berichterstatter melden einstimmig, daß die englischen Lieder benützt worden seien, fügen aber hinzu, man habe sie ohne Begleitung gesungen[4]). Das ist nun ein Irrtum, der wohl durch die englische Ausgabe der *Ballad Operas* entstanden ist. Dort wurden die Melodien, ebenso wie in den französischen Vaudeville-Operetten, fast immer ohne den Baß in den Text gedruckt, doch ist das kein Beweis, daß man ihn auch bei der Aufführung fortließ. Die vorhandenen Bässe in einigen *Ballad Operas* beweisen das[5]), ebenso ein »*Symphonie*« bezeichnetes kleines Zwischenspiel in einem der Seedo'schen Lieder im *devil to pay*[6]). Vielleicht wird sich das Akkompagnement bei Schönemann nur auf ein Cembalo beschränkt haben, das ja aber auch genügte, um den Sängern den Ton anzugeben.

Im selben Jahr (1750) versuchte Koch, ein früheres Mitglied der Neuber'schen Truppe, eine eigene Gesellschaft zusammenzubringen. Leicht wurde ihm das in der ersten Zeit durch die Schönemann'sche Konkurrenz nicht gemacht. Da kam ihm sein Freund Christian Felix Weiße zu Hilfe, der sich schon immer lebhaft für's Theater interessiert hatte. Durch die übersetzten italienischen Intermezzi, die Koch aufführte und die seine Kasse noch am besten füllten, wurde er dazu angeregt, Schönemann's gutes Zugstück neu zu bearbeiten[7]). Koch's Korrepetitor Standfuß schrieb die Musik dazu, und damit hatte der arme Koch das nötige Rettungsmittel gefunden[8]). »Der Teufel ist los, oder die verwandelten Weiber« kam am 6. Oktober 1752 zum ersten Mal in Weiße-Standfußscher Bearbeitung auf die Bühne und erhielt einen ganz außerordentlichen

1) Chronologie S. 146.

2) Chronologie S. 109.

3) Der von Brückner mitgeteilte Theaterzettel (a. a. O.) gibt darüber keinen Aufschluß.

4) Plümicke: a. a. O., S. 193; Devrient; a. a. O. II, S. 76; Fürstenau: a. a. O. II, S. 352.

5) Vgl. die dritte Ausgabe der *Beggar's Opera* 1729, ebenso *Ballad Operas* II, Nr. 3, Königl. Bibliothek Berlin.

6) Sammelbände der IMG. VIII, S. 323.

7) Minor: a. a. O., S. 133 f.

8) Weiße, Selbstbiographie, Leipzig 1767.

Erfolg [1]). Von diesem Tag an rechnete man die Entstehung der deutschen komischen Oper [2]). Erst 1759 wurde dann der zweite Teil »der lustige Schuster«, ebenfalls in Weiße-Standfuß'scher Bearbeitung, in Lübeck aufgeführt, wohin Koch inzwischen mit seiner Truppe infolge des siebenjährigen Krieges verschlagen worden war [3]).

Der Inhalt der lustigen Posse ist folgender:

Jobson (bei Weiße Jobsen Zeckel) ein »Psalmen singender Schuster«, ist ein roher, dem Trunk ergebener Patron, der seine sanfte, hübsche Frau Nell (Lene) übel behandelt. Sie sind Untertanen eines »ehrenhaften Landedelmannes«, der den bezeichnenden Namen Sir John Loverule, bei Weiße Herr von Liebreich, trägt. Dieser wegen seiner Gastfreiheit beliebte Herr hat schwer unter dem zänkischen Charakter seiner Gattin zu leiden. Eines Abends erscheint bei Nacht und Nebel ein Zauberer, dem die böse Edelfrau sogleich die Türe weist, der aber von der guten Schusterin freundlich aufgenommen wird. Um Beiden den verdienten Lohn zu geben, verwandelt er sie. Nell schwelgt in der Gestalt der Lady Loverule im Genuß des Reichtums und der guten Behandlung seitens ihres neuen Gatten, und die Edelfrau wird durch die strenge Zucht bei dem stets »schlagfertigen« Schuster sanft und bereut ihre Fehler. Zum Schluß erscheint der Zauberer wieder und verwandelt die Frauen zurück. Nell geht reichbeschenkt, aber mit etwas süßsaurem Lächeln zu ihrem Jobson, und Sir Loverule, dem die Schusterfrau auch schon recht gefallen hatte, ist zuletzt doch entzückt im Besitz seiner nunmehr liebenswürdigen rechtmäßigen Gemahlin. — In dem zweiten, weitaus schwächeren Teil wird der grobe Jobsen durch ein plumpes Intriguenspiel sanft und gefügig gemacht.

Der Text bot also eine Reihe wirkungsvoller und komischer, wenn auch schon damals nicht ganz neuer Situationen [4]).

Weiße's erste Bearbeitung liegt leider nicht vor, doch scheint er schon damals das Stück ausgedehnt und mehrere Lieder neu hinzugefügt zu haben. Gemeinsam ist aber sowohl der englischen wie der deutschen Fassung, daß der Hauptwitz in den kräftigsten Schimpfworten und vor allen Dingen in einer Unmenge Prügel besteht, die sowohl von dem Schuster als auch von der Edelfrau aufs reichlichste ausgeteilt werden.

Den größten Anziehungspunkt bildete in dieser neuen Bearbeitung zweifellos die Musik von Standfuß. Persönlich ist leider bis jetzt wenig von ihm bekannt und beschränkt sich auf eine ganz kurze Notiz in Gerber's Tonkünstlerlexikon, die durch die wenigen Angaben in der Chronologie

1) Chronologie S. 160.

2) Chronologie S. 159.

3) Chronologie S. 202. Im selben Jahr schrieb Standfuß noch die Musik zu einer Operette »Jochem Tröbs, oder der vergnügte Bauernstand«, Text von Ast, einem Mitglied der Koch'schen Truppe (vgl. Chron. ebenda). Die Musik scheint verloren, ebenso der Text.

4) Es sei erinnert an das Vorspiel zu Shakespeare's »Widerspänstigen Zähmung« oder an Calderon's »Leben ein Traum«.

teilweis bestätigt wird. Standfuß stand ums Jahr 1750 als Balletgeiger bei der Kochischen Schauspielgesellschaft und soll bereits um 1757 in Hamburg im Hospital gestorben sein. Da aber seine Musik zu der verloren gegangenen Operette »Jochem Tröbs« aus dem Jahr 1759 stammte, so wäre das Datum seines Todes wohl später anzusetzen.

Die Musik von Standfuß zu den beiden Teilen des »Teufels« ist von neueren Schriftstellern fast stets so dargestellt worden, als sei sie unter jeder Kritik gewesen[1]) und verdiene überhaupt keine Beachtung. Man bezeichnete sie als »ärmlich«[2]) »platt« und »alltäglich«[3]) oder überging sie auch ganz mit dem Bemerken, daß sie sich nicht lange zu halten vermocht hätte. Es ist aber ein völliger Irrtum anzunehmen, als habe erst Hiller das Interesse des Publikums für die musikalische Seite des Singspiels wachgerufen. Im Gegenteil, wäre man nur der possenhaften Handlung wegen ins Theater gegangen und hätte die Standfuß'sche Musik nicht so außerordentlichen Erfolg gehabt, so wäre Koch vielleicht niemals auf den Gedanken gekommen, die Gattung des Singspiels weiter zu pflegen, da er es ja nur vom Standpunkt des guten Kassenstückes aus betrachtete. Für das deutsche Singspiel ist es daher von höchster Bedeutung geworden, daß gleich der erste Komponist, der sich damit beschäftigte, eine ausgesprochene Begabung für das heitere Genre besaß und ein musikalischer Humorist war, wie er für die Komposition dieser derb-komischen Posse gar nicht besser gefunden werden konnte. All die Bezeichnungen, die man Hillers späteren Gesängen so freigebig zu spenden pflegt, wie »unwiderstehlicher Humor«, »derbe Lustigkeit«, »frische Melodien«, »volkstümlicher Ton« u. s. w. sind meist mit viel größerer Berechtigung den Standfuß'schen Kompositionen beizulegen.

Standfuß kannte zweifellos die englischen Melodien; denn er verwendet sehr häufig den dort ausschließlich gebrauchten Tanzrhythmus und beschränkt sich auch nach der Vorlage meist auf kleine Formen. Aber ebenso wie Weiße sich bei seiner Bearbeitung entschieden etwas von der großen italienischen Oper beeinflussen ließ, so war es auch bei Standfuß der Fall. Wenn er kompliziertere Empfindungen zu illustrieren hat, wie z. B. Lenes Bedenken, ob sie sich dem Junker anvertrauen könne, oder nicht, (Lustige Schuster Akt III N. 4) oder wenn der Edelmann seine Betrachtungen anstellt, (ebenda, Akt II, S. 57 Kl. Ausg.) so greift er nach der größeren Arienform und der Ausdrucksweise der italienischen Oper. Seine Orginalität und Bedeutung liegt aber in der humorvollen Ausmalung drastisch-komischer Situationen, und wenn ihm auch, wie
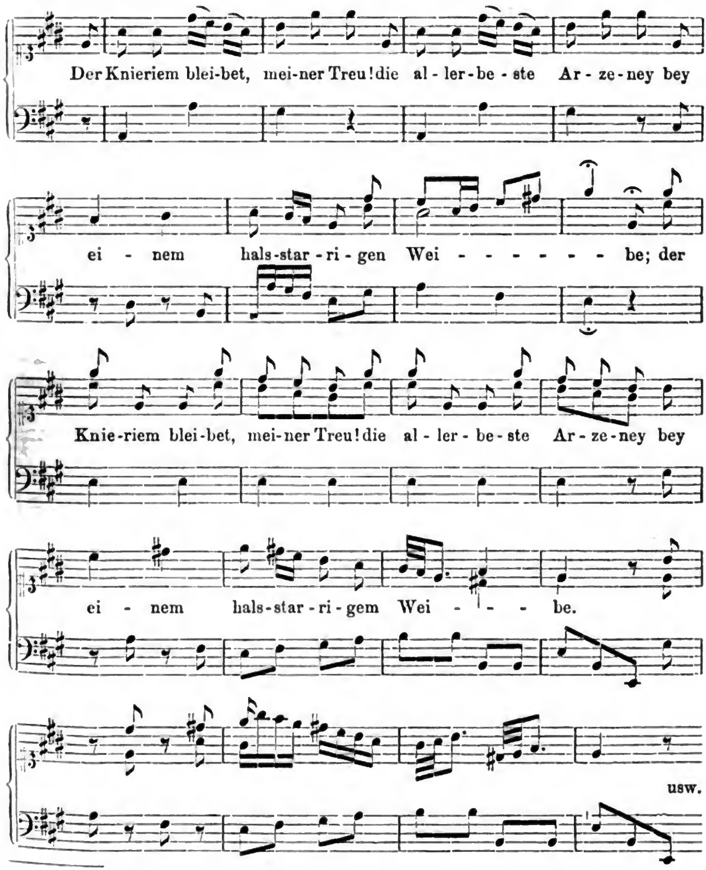
1) Der erste, der Standfuß gerechter wird, ist **Friedlaender**: Das deutsche Lied usw. in der Vorrede.

2) **Schletterer**: a. a. O., S. 137.

3) **Peiser**: a. a. O., S. 44.
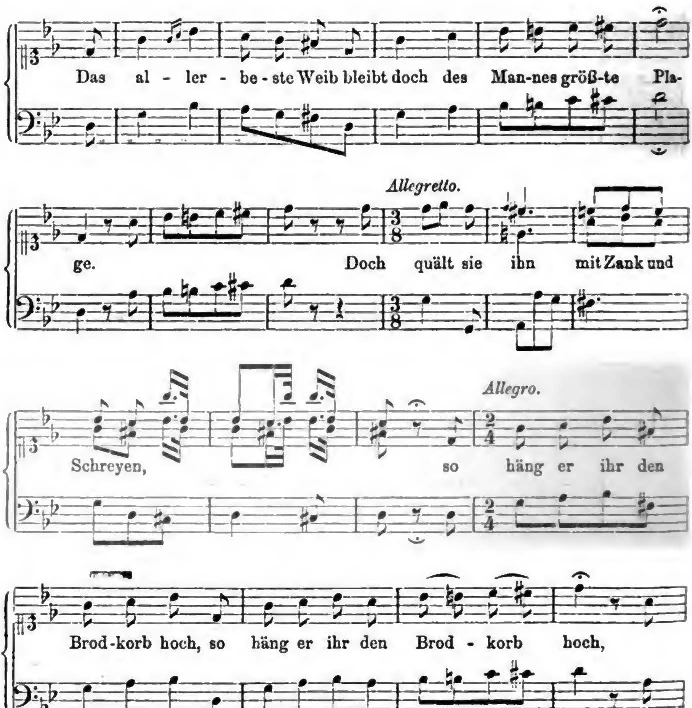
seine Zeitgenossen sagten, »die höheren Kenntnisse, die ein echter Komponist besitzen muß, mangelten« [1]), und er zu seinen lustigen Melodien oft nur steife Bässe schreiben konnte, so gab man doch auch damals zu, daß »eine gewisse Munterkeit, ein im niedrig komischen nicht unglücklicher Ausdruck und hin und wieder ein launischer Einfall dieselben reichlich ersetzten« [2]).

Wenn Jobsen z. B. den gewiß nicht anmutenden Text singt:
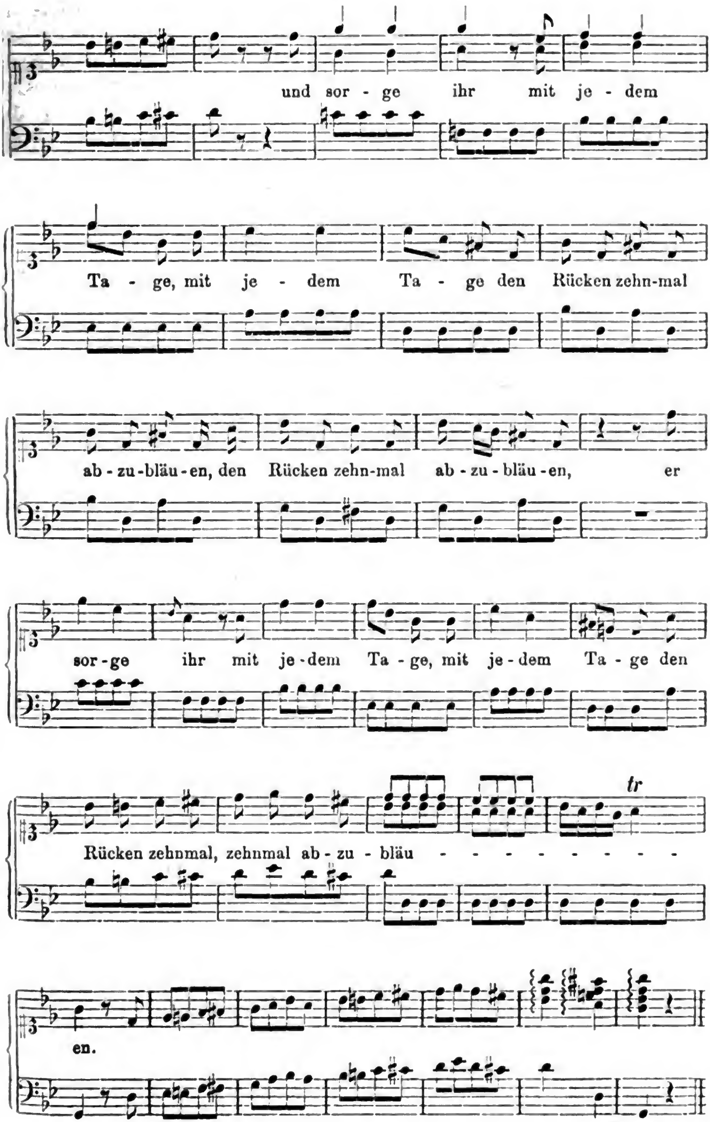


1) Chronologie S. 161.
2) Hiller: Vorrede im Klavierauszug zum »Lustigen Schuster«.
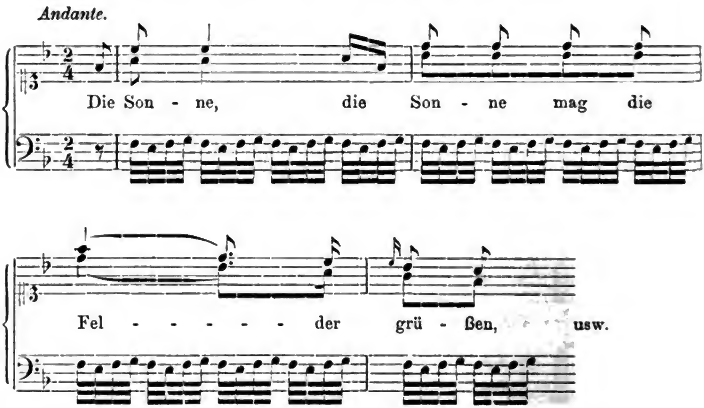
so mildert die muntere Melodie mit ihrem etwas behäbigen Tanzrhythmus den Eindruck der Worte und zeigt den groben Schuster mehr als einen gutmütigen Polterer, dessen Zornesausbrüche nicht so böse gemeint sind. — Wie drollig schildert er das ungeduldige Pochen an der Tür in Jobsens Lied »Es war einmal ein junges Weib«[1]), oder den tätigen Knieriem in Jobsens Eingangslied zu den »verwandelten Weibern«. Wie mürrisch klingt der unhöfliche Anfang: »Das beste Weib ist doch des Mannes ärgste Plage«. Wie zärtlich wird aber plötzlich der besorgte Gatte bei den Worten: »und sorge ihr mit jedem Tage, mit jedem Tage« und wie drastisch, unvermittelt und geradezu greifbar deutlich platzt darauf der unvermutete Schluß hinein: »den Rücken täglich abzubläuen!«



1) Abgedruckt bei Bernhard Seyfert: Das musikalisch-volkstümliche Lied 1770—1800. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft Bd. X, 1894, im Anhang.
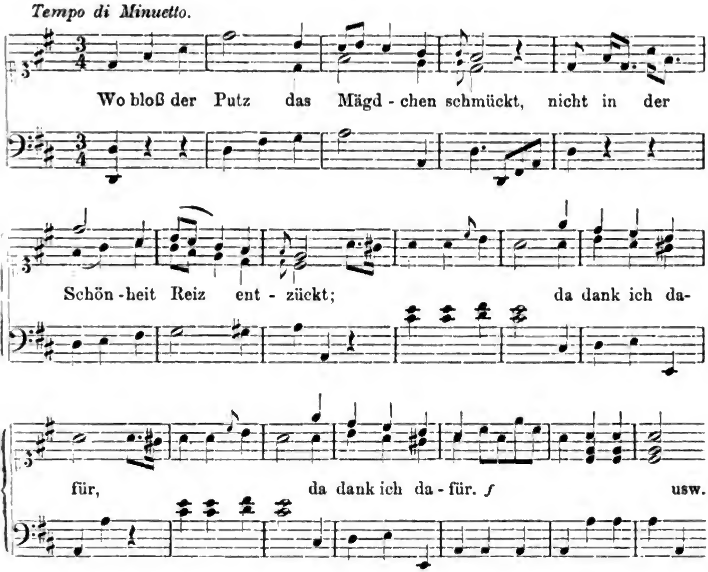

und sor - ge ihr mit je - dem
Ta - ge, mit je - dem Ta - ge den Rücken zehn-mal
ab - zu - bläu - en, den Rücken zehn-mal ab - zu - bläu - en, er
sor - ge ihr mit je - dem Ta - ge, mit je - dem Ta - ge den
Rücken zehnmal, zehnmal ab - zu - bläu - - - - - - - - - - -
en.
tr

Die Refrains auf tralala, die Standfuß mehrfach anbringt, vielleicht nach dem Muster französischer Vaudevilles, klingen auch so vergnügt, daß man ordentlich meint, den lustigen Schuster auf der Bühne herumspringen zu sehen, z. B. im »lustigen Schuster« Klavier Auszug S. 8 »Was schiert mich das Glücke« oder S. 87 »Sonst rufte mich der Branntewein«. Sehr zartfühlend waren allerdings, wie man sieht, die Texte nicht, die Standfuß zur Verfügung standen. Daher kam auch manchmal ein überderber Effekt zu stande. So läßt er z. B. die Lene in einer Soloszene morgens früh am Spinnrad zu ihrem in der Begleitung emsig schnurrenden Rädchen ein etwas schleppendes Lied singen, in dem sie sich beklagt, daß sie so früh aufstehen müsse, während die feinen Damen so lange liegen bleiben könnten, als sie Lust hätten.



Nach der ersten Strophe hält sie ermüdet inne, langsame Synkopen in der Begleitung illustrieren, wie sich Lene dehnt und streckt, und schließlich stößt sie ein herzhaftes Gähnen aus, das durch einen Oktavensprung in die Tiefe höchst naturgetreu nachgeahmt wird. Dergleichen realistischen Darstellungen begegnet man häufiger z. B. in Lenes Klage: »Wenn Jobsen läuft, sein Geld versäuft«, bei der sie schließlich an zu weinen fängt[1]. Aber Standfuß fand doch auch Töne, um den feingebildeten Edelmann zu charakterisieren. Ein zierliches, etwas gravitätisches Menuett gibt davon Zeugnis. Der Herr von Liebreich singt dazu eine von Weiße eingelegte moralische Betrachtung.

1) »Lustige Schuster«, Klavierauszug Nr. 8. Abgedruckt bei **Max Friedlaender**: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Bd. I, 1, S. 258.



Diese wenigen Beispiele genügen schon, um es verständlich erscheinen zu lassen, daß Standfuß' Melodien so großen Beifall beim Publikum erregten. In ihrer derben Lustigkeit und der handgreiflichen Deutlichkeit des musikalischen Ausdrucks enthalten sie wirklich echt niederdeutsche volkstümliche Elemente. Schletterer und nach ihm Kleefeld[1]) meinen, daß Telemann als der Vater des deutschen Singspiels anzusehen sei. Dessen Humor ist aber, z. B. in der ungleichen Heirat[2]) ganz der neapolitanischen Buffooper nachgebildet und völlig anders geartet als Standfuß' launige, derb-komische Einfälle. Auch in der damaligen deutschen Lied- und Odenkomposition findet sich kaum etwas Ähnliches. Eine Ausnahme macht vielleicht das Duett »die Haushaltung«, Text von Lessing mit der Musik von Valentin Herbing[3]), der hier, vielleicht aber von Standfuß beeinflußt, einen ähnlichen derb- humoristischen Ton anschlägt wie dieser. Standfuß' frische Melodien brachten eine Musik, die sich so originell dem lustigen Text anpaßte, und die dabei auch so allgemeinverständlich war, daß es dadurch möglich wurde, eine in Deutschland

---

1) Kleefeld: Das Orchester der Hamburger Oper. Sammelbände der IMG. II S. 229.

2) Vgl. Ottzenn: Telemann als Opernkomponist. Musikbeilagen S. 31 f.

3) Valentin Herbing: Musikalische Belustigungen. Leipzig 1758.

bis dahin unbekannte Kunstgattung einzubürgern. Auch Standfuß' Nachfolger, Johann Adam Hiller, der damit beauftragt wurde, dessen Melodien zu revidieren und eventuell durch neue zu ersetzen, ist eifrig bemüht, seinem Vorgänger diesen Ruhm nicht streitig zu machen. Als ein auswärtiger Rezensent[1]) geäußert hatte, daß Hiller die Standfuß'sche Musik zu den beiden Stücken lieber ganz und gar hätte durch eigene ersetzen sollen, schrieb er in dem Vorbericht zum Klavierauszug des »lustigen Schuster«:

». . . . . ich würde in diesem Fall einen kleinen Neid verraten, wenn ich das, was dem Publikum Jahre lang gefallen hat, geflissentlich zurückhalten, und ihm dafür meine eigenen Erfindungen unterschieben wollte. Herr Standfuß hat das Verdienst, die ersten Versuche des komischen Gesanges auf dem deutschen Theater gemacht zu haben. Der Geschichte des Theaters kann einst daran gelegen sein, über diesen Umstand Beweise in den Händen zu haben.«

Aber auch Standfuß' Melodien mitsamt dem vergnüglichen Text hätten wohl allein nicht genügt, um das deutsche Singspiel so in Aufnahme zu bringen, wenn nicht noch eins hinzugekommen wäre, nämlich eine ganz vortreffliche Aufführung[2]). Durch Reichard's[3]) und Rochlitz'[4]) Schilderungen verbreitete sich die irrige Meinung, daß diese ersten Operetten derartig fürchterlich gesungen worden seien, daß musikalische Ohren es kaum hätten ertragen können. Das entspricht aber nicht den Tatsachen. Koch konnte freilich keine italienischen Primadonnen bezahlen, die ihm aber auch bei Aufführung dieser derb-komischen Posse herzlich wenig genützt haben würden. Hierbei kam es, wie bei allen Stücken ähnlicher Art, hauptsächlich auf eine flotte, vorzügliche Darstellung an, und daß gerade die großen Sänger und Sängerinnen der damaligen Zeit darin fast gar nichts leisteten, ist eine Klage, der man nur allzu häufig begegnet[5]). Koch verfügte aber damals über ein Personal, das dieses Stück mit seinen frischen, nicht allzuviel Kunst erfordernden Melodie-Einlagen so lebendig und gut darstellen konnte, wie man es in jener Zeit gewiß nirgends besser hätte haben können. Da musikalische Aufführungen bei ihm nichts Neues mehr waren, so hatte er 1752 nicht allein mehrere stimmbegabte Schauspieler und -spielerinnen, sondern auch einige direkt unter der Rubrik »Sänger« aufgeführte Mitglieder bei seiner Truppe[6]). Eine Jungfer Kornthalin wird als gute Altistin genannt.

1) Wahrscheinlich in den »Hamburger Unterhaltungen« I, S. 547.

2) Chronologie: S. 160.

3) Reichard: Über die deutsche komische Oper, S. 14. Briefe eines aufmerksamen Reisenden II, zweiter Brief.

4) Rochlitz: a. a. O., S. 853.

5) Scheibe: Kritischer Musikus I, S. 55.

6) Schildereyen der Kochischen Schaubühne, Leipzig 1755.

die sich allerdings besser zur *Opera* als zum *Intermezzo* geschickt hätte. Ihr Partner war ein Tenorist Aulhorn. Einen ganz ausgezeichneten Komiker und Bassisten besaß er in einem gewissen Bruck, der auch in der Rolle des Schusters im »Teufel« berühmt wurde. Als er 1765 starb, ersetzte ihn Löwe, der aber nicht so fein komisch wie sein Vorgänger gewesen sein soll[1]. Koch selbst konnte gar nicht singen, und wenn erzählt wird[2], das unübertrefflich komische und meisterhafte Spiel Koch's in der Rolle des Schusters habe den Vorstellungen dieser Operette den durchgreifenden Erfolg verschafft, so ist das wieder ein Irrtum, der durch Rochlitz verbreitet worden ist. Koch's größte Darstellungsgabe lag auf dem Gebiet des feinen Lustspiels, und eins seiner vielen Verdienste war es, die Molière'schen Stücke, die er bei seiner Anwesenheit in Straßburg von einer französischen Truppe gesehen hatte, in Deutschland eingeführt zu haben. Seine Glanzrollen waren Partien wie »der Geizige«, und »der eingebildete Kranke«[3]. In den Singspielen hat er dagegen niemals mitgewirkt[4]. Eine gute Kraft dafür scheint er in seiner Frau besessen zu haben. Madame Kochin zählte um 1752 ungefähr zwanzig Jahre, war sehr schön, besaß eine gute Stimme und spielte die Rollen der schalkhaften Liebhaberinnen[5]. Wie aber die Geschichte der englischen *Beggar's Opera* mit dem Namen der Schauspielerin Miss Fenton, die der französischen *opéra comique* mit dem Ruhm der Madame Favart verbunden ist, so dankt das erste deutsche Singspiel einen großen Teil seines Erfolges dem Talent der Jungfer Steinbrecherinn, die im selben Alter wie Frau Koch stand und mit ihrer Mutter zur Truppe gehörte. Selbst die Gottsched'sche Partei, die aus später noch näher zu erörternden Gründen diesem Stück höchst feindselig gegenüberstand und alles tat, um es beim Publikum in Mißkredit zu bringen, gab zu, daß die süße Stimme und die blauen Augen der Schusterin höchst erfreulich gewesen seien[6]. Man fand, daß sie »die dummen Rollen wie . . . . im englischen Teufel . . . . unverbeßlich« darstelle[7]. Weiße legte ihr später den Ehrentitel einer »deutschen Favart« bei[8]. Mit welchen Kräften in den fünfziger Jahren das Orchester gebildet wurde, wissen wir nicht, wahrscheinlich wie in späteren Zeiten durch Stadtpfeifer, Studenten und Alumnen[9]. Die ersten Vorstellungen

1) Chronologie: S. 237.
2) Schletterer: a. a. O., S. 137.
3) Chronologie: S. 61.
4) Nicolai: a. a. O., S. 15.
5) Schildereyen.
6) Frau Gottsched: Der kleine Prophet von Böhmischbroda, S. 14 f.
7) Schildereyen.
8) Vorrede zu »Lottchen am Hofe«.
9) Wustmann: »Aus Leipzigs Vergangenheit«. Gesammelte Aufsätze. Leipzig 1 895,S. 332.

des »Teufels« im Jahr 1752 fanden in Leipzig in »Quand's Hof« statt, einem Etablissement, in dem vorher von der Neuberin und Schönemann gespielt worden war. Noch 1750 hatte Koch unter freiem Himmel spielen müssen[1]).

Der Erfolg dieses ersten Versuches war bedeutender als Koch hätte ahnen können; denn das Stück rief nicht nur lauten Beifall, sondern auch eine heftige Opposition hervor. Gottsched, der die Oper niemals hatte gelten lassen wollen und mit besonderem Behagen Addison's völlig satirisch gemeinten Worte: »daß nichts fähig sei, in Musik gesetzt zu werden, das nicht Unsinn sei«[2]), in vollem Ernst schon in früheren Kämpfen gegen das Musikdrama geschleudert hatte[3]), benutzte nun den Erfolg des »Teufels«, um einen regelrechten Federkrieg nach dem Muster der Pariser Buffonisten und Antibuffonisten zu eröffnen. Sein Ansehen war aber in der damaligen Zeit bereits derart gesunken, daß sich an diesen Streitschriften fast ausschließlich kleine und unbedeutende Geister beteiligten, und Gottsched selbst sich dabei die unangenehmsten Blößen gab und des öfteren in die peinlichsten und lächerlichsten Situationen geriet[4]). Der ganze Federkrieg erscheint uns bis auf ganz wenige Ausnahmen, z. B. das »Schreiben an den Herrn Direktor der Leipziger Schaubühne« und Rost's Gedicht: »der Teufel an den Herrn Professor«, beide von Gegnern Gottsched's verfaßt, äußerst schaal und witzlos. Daß neben dem starken französischen Einfluß, unter dem Gottsched stand, sich auch der englische geltend machte, wurde schon eben erwähnt. In den Pamphleten der Gottsched'schen Partei, die der feindlichen an Witz und Geist noch bedeutend nachstand, finden sich auch einige direkte, wenn auch nur äußerliche Anklänge an Addison's moralische Wochenschriften »*Tatler*« und »*Spectator*«, letztere von Frau Gottsched 1739—43 zum ersten Mal vollständig ins deutsche übertragen[5]). So ist z. B. der »Catalogus von allerhand nutz- und brauchbaren Meubles« (N. XIV) eine höchst schwächliche Nachahmung von Addison's amüsanter Ankündigung der Versteigerung des Hausrats vom Theaterdirektor Rich in London; und wenn in dem »Schreiben des Herrn K* in Z*« (N. V) erzählt wird, daß die Sängerinnen in Deutschland jetzt italienisch sängen, um

1) Minor: a. a. O., S. 18.

2) Drei satirisch-kritische Aufsätze von Addison usw. Sammelbände der IMG. IX, 1, S. 133.

3) Mizler: Musikalische Bibliothek 1752, Bd. III, S. 10. Gottsched's Antwort auf Hudemann's Abhandlungen von den Vorzügen der Oper vor Tragödien und Komödien.

4) Vgl. Minor: a. a. O., S. 144 ff. und im Anhang die teils wörtlich, teils in sehr genauen Auszügen wiedergegebenen Streitschriften selbst, die er in einem Band zusammengeheftet auf der Königl. Bibliothek Berlin vorfand. (Ms. germ. 746.)

5) Vgl. Sammelbände der IMG. IX, Heft 1, S. 131.

den Zuhörern das Denken zu ersparen, dann ist das ebenfalls eine Reminiszenz aus Addison's satirischer Geschichte der italienischen Oper in England.

Der Schluß all dieser Streitigkeiten war schließlich, daß Gottsched den kürzern zog, sogar von der Bühne herab tüchtig ausgelacht wurde, und das Stück zu Koch's und des Publikums Freude weiter auf dem Repertoire blieb.

Weiße selbst legte übrigens sehr wenig Wert auf diese Bearbeitungen. In seiner Selbstbiographie schreibt er:

»Man weiß, was »der Teufel ist los«, bei seiner ersten Erscheinung vor ungefähr vierzehn Jahren für Lärm anrichtete. Der Fehler war, daß man diese kleine Schäkerei mit ganz fremden Augen ansah und nach den strengen Regeln der Komödie beurteilen wollte. Der Streit ist vorüber: Das Stück ist auf dem Theater geblieben.«

Vergleicht man allerdings diese ersten deutschen Singspieltexte mit gleichzeitigen französischen Stücken ähnlicher Art, deren Nachbildung Gottsched auch gelegentlich empfahl[1]), so erkennt man aufs neue, wie sehr die Deutschen vor Erscheinen Lessing's, ganz besonders in Bezug auf die Sprache, hinter den anderen Nationen zurückstanden, ein Übel, das gewiß noch immer als Folge des dreißigjährigen Krieges zu bezeichnen ist. Denn diese Stücke, denen doch ein entschiedener Vorstadtgeschmack anhaftete, waren nicht für ungebildete Bauern geschrieben, sondern wurden in Leipzig vor einem akademisch gebildeten Publikum von der damals besten Schauspielertruppe aufgeführt. Und dabei lobt bekanntlich Goethe noch ganz besonders in Dichtung und Wahrheit das gute Benehmen der Leipziger Studenten der damaligen Zeit und vergleicht es mit der großen Rohheit, die auf den Universitäten von Jena und Halle herrsche. Sieht man sich aber nun wieder die Stücke an, die vor dem »Teufel« auf dem deutschen Repertoire standen, so muß dieser schon als Fortschritt des guten Geschmacks gelten; denn wenn der Inhalt auch derb war, so war er doch nie anstößig, wie z. B. die Hamburger Texte, die aber auch noch in den fünfziger Jahren auf der Koch'schen Bühne aufgeführt wurden, so z. B. die »ungleiche Heirat« von Telemann[2]).

Die beiden Stücke wurden also weiter mit Erfolg gegeben und erlebten bald eine dritte Umarbeitung und zwar jetzt nach französischem Muster.

---

1) Minor: S. 391.
2) Minor: a. a. O., S. 133.

Die verwandelten Weiber.

Text von C. F. Weiße, Musik von Joh. Adam Hiller.

Erste Aufführung den 28. Mai 1766.

Weiße war in den Jahren 1759 und 60 als Erzieher eines jungen Grafen Geyersberg in Paris gewesen[1]) und hatte die französische *opéra comique* kennen gelernt, die sich seit dem dortigen Auftreten einer italienischen Buffo-Truppe (1752) in einem merkwürdigen Übergangsstadium befand. Schon seit Ende des siebzehnten Jahrhunderts war es in Paris Sitte gewesen, auf besonders erfolgreiche große Opern Parodien zu schreiben und aufzuführen[2]), die in vielen Fällen mehr eine lebendige, in die Tat umgesetzte und oft sogar anerkennende Kritik darstellten als eine Travestie bedeuteten, so daß die jeweilige Parodie schließlich mit zu dem durchgreifenden Erfolg einer großen Oper gehörte[3]). Zum größten Teil bestand die Musik dieser Spiele in Volksliedern, die teils wie im Quodlibet hintereinander gesungen wurden[4]), teils von gesprochenem Dialog unterbrochen waren. Besonders beliebte Melodien der großen Oper flocht man hier und da auch hinein[5]), doch scheint häufig die Parodie mit der Originalpartitur kaum in Zusammenhang gestanden zu haben[6]). Nach diesem alten Prinzip wurden nun auch die Buffo-Opern in Paris bearbeitet. Die italienische Musik mit ihren schnellen und pikanten Rhythmen und ihrer einschmeichelnden Melodik, die dem Pariser Publikum so außerordentlich gefallen hatte, wurde nun in solche Volkslieder-Potpourris eingestreut, und diese Pasticcios bildeten fast ein ganzes Jahrzehnt das Hauptrepertoire der opéra comique[7]).

Weiße hatten aber in diesen Stücken ganz besonders die Volkslieder gefallen, die von so sangbarer und faßlicher Melodie waren, daß sie vom Publikum sehr geschwind behalten und nachgesungen werden konnten

1) Minor: S. 34 ff.

2) Font: a. a. O., S. 40 ff.

3) Kretzschmar: Die *Correspondance littéraire* als musikgeschichtliche Quelle. Peters Jahrbuch 1903, S. 90.

4) Das »*Théâtre de Favart*« (8 Bände, Bibl. Nat. Paris und Kgl. Hochschule für Musik Berlin) enthält im ersten Band fünf durchweg gesungene Vaudeville-Parodien.

5) Tiersot: *La chanson populaire en France*, S. 509 und 516.

6) Favart's »*Les Indes dansantes*«, Parodie der Rameau'schen Ballet-Oper »*Les Indes galantes*« enthält z. B. zwischen 108 Liedern nur ein Stück der Originalpartitur: *La flamme se rallume encore.* (Théâtre de Favart I, Nr. 3.)

7) Vgl. dazu die betreffenden Kapitel bei Jansen: *Jean Jacques Rousseau.* Font: a. a. O. Spitta: *Rinaldo da Capua*, Viertelj. f. M. III, 1887. Pougin: »*Duni*« Ménéstrel, 46, 1879/80 und »*Monsigny et son temps*«, Ménéstrel 73, 12 ff.

und das gesellschaftliche Leben bereicherten[1]). Dies Gesellschaftslied wollte er nun auch in Deutschland einbürgern.

Das Coffeysche Stück war bereits nach Paris gekommen. Ein gewisser Patu hatte in zwei Bänden die *Beggar's Opera* und verschiedene ihrer Nachahmungen ins Französische übersetzt[2]), und Sedaine bearbeitete als sein Erstlingswerk danach den »*devil to pay*« unter dem Titel »*le diable à quatre*«[3]), indem er sich ziemlich genau an das englische Original hielt und in zwei Akten eine ebenso derbe Sprache und reichlich so viel Prügelszenen wie jenes brachte[4]). Musikalisch gehört der »*diable à quatre*« auch zu den eben erwähnten Pasticcios oder Parodien, in denen sehr viel Volkslieder, die meist als bekannt vorausgesetzt und daher nur durch die Überschriften bezeichnet wurden, mit echten und nachgeahmten italienischen Arien, deren Ursprung in den häufigsten Fällen schwer oder gar nicht festzustellen ist, und gesprochenem Dialog abwechseln[5]). Die erste Aufführung fand laut Titelblatt am 19. August 1756 statt.

Weiße arbeitete nun das Stück nach diesem Muster noch einmal um; doch dehnte er die Handlung auf drei Akte aus und schob eine Menge Soloszenen ein, die fast immer aus einem Monolog mit darauffolgendem Lied bestehen. Vor allem sorgte er für möglichst viel Gesangseinlagen, so daß dies neue deutsche Libretto 37 Gesänge gegen 18 des englischen Originals aufweist. Den gesprochenen Dialog behielt er nun nach englischem und französischem Muster bei.

Da Standfuß inzwischen gestorben war, so wandte sich Koch jetzt an Johann Adam Hiller, der sich kurz zuvor durch eine »Kantate auf die Ankunft der hohen Landesherrschaft« als »kein gemeiner Komponist« empfohlen hatte[6]). Er bat ihn, die Musik zu den neu hinzugekommenen Liedern zu schreiben und die Standfuß'schen Kompositionen zu revidieren, eventuell durch neue zu ersetzen.

---

1) Weiße: Selbstbiographie.

2) Grimm: *Correspondance littéraire* II, S. 29 ff.

3) Pougin, *Monsigny et son temps*, Ménestrel 73, S. 138.

4) Text in: *Théâtre de l'Opéra comique*. Sammelband. Paris, Bibl. du Conservatoire.

5) Über die verschiedenen Versionen der Musik zum *diable à quatre* und Gluck's mutmaßlichen Anteil daran s. Wotquenne: Thematisches Verzeichnis der G.'schen Werke S. 173 ff. und 224 ff. Einen Band gedruckter Arien des d. à. q. besitzt auch die Königl. Hochschule für Musik in Berlin. Die von Wotquenne mitgeteilte Melodie: *Donnez-nous un cotillon* etc. aus: »*Les Fêtes de Thalie*« von Mouret 1714 ist in dem englischen d. t. p. unter dem Titel: »*Charles of Sweden*« eingelegt. — Zu diesen Pasticcios steuerten auch öfter französische Komponisten neue Arien in italienischem Geschmack bei, jedoch ohne ihre Namen zu nennen. Vielleicht ist das der Grund, warum Riemann im Opernhandbuch den d. à. q. Philidor, Eitner ihn sogar Pergolesi zuschreibt (Quellenlexikon).

6) Nicolai. a. a. O., S. 14.

Am 28. Mai 1766 wurde »der Teufel ist los« des Herrn Weiße mit Verbesserungen nach dem Französischen abermals auf die Bühne gebracht[1], und zwar als eins der ersten Stücke, die in dem neuen, von Zehmisch nach Gottsched's Plänen im Halbkreis erbauten Schauspielhause von Koch gegeben wurden[2]). — Daß fast sechs Jahre vergingen, ehe es nach Weiße's Rückkehr aus Paris zu dieser Neubearbeitung und Aufführung kam, ist durch die ungünstigen Zeiten des Siebenjährigen Krieges leicht zu erklären.

Johann Adam Hiller, geboren 1728 zu Wendisch Ossig bei Görlitz, wo sein Vater Kantor war, hatte schon früh Gelegenheit gehabt, sich in der Musik auszubilden. Seine Jugend hatte er größtenteils bis 1751 in Dresden als Alumnus der Kreuzschule verlebt und dort den trefflichen Unterricht des Kantors Reinhold und dessen späteren Amtsnachfolgers, des ausgezeichneten Organisten Homilius, genossen[3]). Reinhold widmete er auch später aus Dankbarkeit seine Abhandlung über die Nachahmung der Natur in der Musik[4]).

Hiller hatte das große Glück, daß sein Dresdener Aufenthalt in eine Glanzzeit des dortigen Musiklebens fiel. 1734 waren Hasse und seine Frau Faustina Bordoni definitiv an die italienische Oper des sächsischen Hofes berufen worden, und da die Alumnen der Kreuzschule seit dem Bestehen dieses Unternehmens (1717) verpflichtet waren, in den Chören mitzuwirken[5]), so wurde Hiller schon in frühester Jugend von dem allgemeinen Hasse-Kultus angesteckt und studierte und kopierte die Partituren des berühmten *Sassone* mit einem, wie Liliencron sagt[6]), geradezu gesundheitswidrigen Eifer. Hasse, blieb neben Graun, sein musikalisches Ideal, und er suchte zeit seines Lebens durch Herausgaben von dessen Werken, durch unaufhörliche Hinweise in seinen »Wöchentlichen Nachrichten« auf seines Meisters Vollkommenheiten und durch Analysen Hasse'scher Opern und Oratorien die übrige Welt, besonders angehende Komponisten, zu fördern und zu bilden.

Sein Lehrer Reinhold stand damals außerdem an der Spitze eines größeren musikalischen Unternehmens, eines »*collegium musicum*«, das, wie es scheint, aus einer gewissen Opposition gegen die alles verdunkelnde italienische Musik im Jahre 1741 von einem Dilettanten gegründet worden war, und in dem der trefflich geschulte Sängerchor der Kreuzschule ebenfalls mitwirkte[7]).

1751 bezog Hiller die Universität Leipzig als Student der Rechte[8]) und verdiente während dieser Zeit sein Brot durch Musikunterricht. Drei Jahre später erhielt er die Stellung als Erzieher des jungen Grafen Brühl in Dresden, eines Neffen des damaligen Ministers. Seit 1758 hatte sich Hiller mit

---

1) Hamb. Unterh. I, S. 541, vgl. auch Chronologie S. 247.

2) Unpartheiische Kritik, Leipzig 1798, S. 15. Über den von Oeser gemalten Vorhang besitzen wir lange Beschreibungen, darunter eine von Goethe Dichtung und Wahrheit. Goedicke, Bd. 9, S. 245.

3) Held: Das Kreuzkantorat zu Dresden. Viertelj. f. M. X, 1891, S. 329.

4) Ebenda.

5) Held: a. a. O., S. 320.

6) Allgemeine Deutsche Biographie.

7) Held: a. a. O., S. 326.
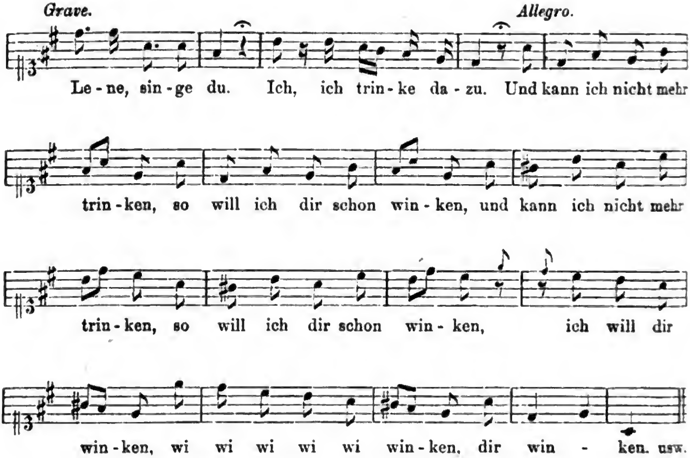
8) Peiser: a. a. O., S. 9.

seinem Zögling dauernd in Leipzig aufgehalten, mußte aber aus Gesundheitsrücksichten diese Stelle bald aufgeben und wies in fast übergroßer Bescheidenheit die Pension zurück, die ihm vom Grafen Brühl angeboten wurde, da es ihm widerstrebte, Geld anzunehmen, wenn er nichts dafür leisten konnte. Sehr kümmerlich schlug er sich hauptsächlich durch Übersetzungen aus dem Französischen durch[1]; aber mit dem ihm sein Leben lang eigenen Eifer, immer etwas Neues und Anregendes zu unternehmen, gründete er im Jahre 1759 die erste periodische musikalische Wochenschrift, den »wöchentlichen musikalischen Zeitvertreib,« der verschiedene ähnliche Unternehmungen im Gefolge hatte. Nebenbei schrieb er wohl auch Gelegenheitskompositionen, wodurch Koch, wie bereits erwähnt, auf ihn aufmerksam wurde.

Hiller lag nun diese neue Aufgabe bei seiner entschiedenen Vorliebe für ernste Musik[2]) nicht besonders gut. Aber schon in der Vorrede zum »Zeitvertreib« hatte er geäußert, daß man bei den schweren Kriegszeiten gerade darauf bedacht sein müsse, dem Leben auch eine heitere Seite abzugewinnen. Zudem konnte er hier wieder auf musikalischem Gebiet anregend wirken, und so wird er sich trotz seiner oft unerträglichen Kopfschmerzen und seiner zeitweis etwas grämlichen Stimmung[3]) doch nicht ungern mit seiner Aufgabe befaßt haben.
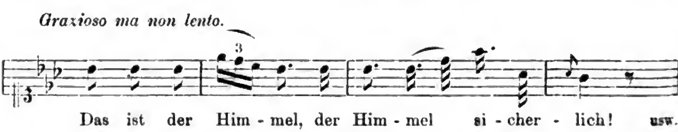
Man merkt aber diesen ersten Versuchen deutlich an, daß Hiller eigentlich nicht recht wußte, was er mit einem solchen Text beginnen sollte. Er brachte zwar eine gediegene musikalische Bildung und die genaue Kenntnis der italienischen Oper mit, aber was ihm fehlte, war der frische, übermütige, derbe Humor, den Standfuß' Lieder in so hohem Maße ausgezeichnet hatten. Zum Teil bemüht er sich nun, einen ähnlichen Ton wie sein erfolgreicher Vorgänger anzuschlagen; das mißlang ihm aber in den meisten Fällen, so z. B. in einem aus dem Französischen herübergenommenen Lied der Lene, die heimlich Schnupftabak genommen hat, und deren Gesang durch wiederholtes heftiges Niesen ein unfreiwilliges Ende nimmt. Daher greift Hiller am häufigsten zu dem ihm wohlbekannten Muster der italienischen Buffo-Oper und läßt Jobsen wie einen richtigen Baßbuffo jene schnellen *parlando*-Stücke singen, in denen ein kleines, dürftiges Motiv im schnellsten Tempo verarbeitet wird. Aber diese für die italienische Sprache so wirkungsvolle Manier paßte nicht für die Personen der deutschen Komödie, deren Humor und Gebärden so viel schwerfälliger und derber waren. Hiller's derartige Stücke fallen denn auch im Vergleich zu den virtuosen, aus dem Text herausgeborenen Kompositionen seiner italienischen Vorgänger und Zeitgenossen recht ab, da er sich meist nur einer schablonenhaft nachgeahmten Technik bediente. So z. B. in Jobsens Ariette:

1) Gerber: Tonkünstlerlexikon.
2) Nicolai: a. a. O., S. 16.
3) Nicolai: a. a. O. ebenda.
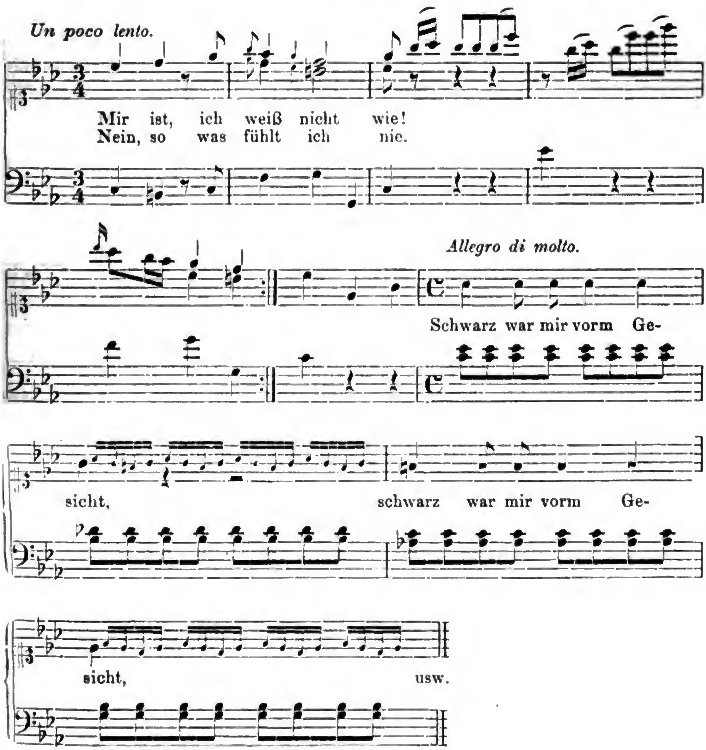


oder in seinem Gesang: »Was ich nicht weiß, macht mich nicht heiß«. (Verw. Weib. Akt III No. 3.)

Hillers ernstere Gesänge zeugen dagegen häufig von Empfindung und jener weichen Melodik, die er von den Italienern gelernt hatte. Charakteristisch ist dafür auch die häufige Anwendung der Sexte, sowohl in der Melodie wie in der Begleitung. Der Fehler ist nur, daß derartige Arien dem einfachen Stand der Personen, von denen sie hier vorgetragen werden, nicht angemessen sind und daher eine übertriebene Empfindsamkeit aufweisen, so z. B. die Arie, die die Schustersfrau beim Erwachen in der ihr fremden, schönen Umgebung singt:



Mit seinen Koloraturen, seinen Sequenzen und den beiden in verschiedenem Tempo und Rhythmus vorgetragenen Teilen zeigt dies Stück deutlich die Anlehnung an die große Oper. — Nach ihrer unter Donner, Blitz und Erdbeben erfolgten Rückverwandlung singt Lene eine Arie, deren Mittelteil die musikalische Schilderung jener Naturereignisse nach der Sitte der Zeit mit möglichst genauer Anpassung an die Textworte enthält.
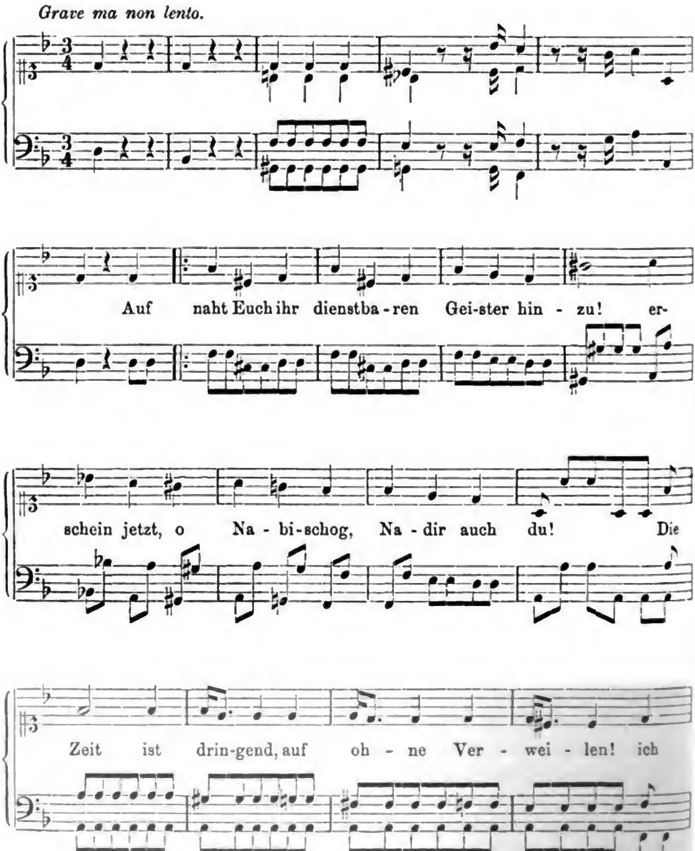


Aber derartige Gewittermusik darf man ja nicht etwa für eine neue oder gar »echt deutsche« Erfindung von Hiller halten[1]). Gewitter und Seestürme waren in der französischen Oper schon lange zu unentbehrlichen Requisiten geworden und auch in die italienische Oper hinübergenommen. Addison machte sich Anfang des achtzehnten Jahrhunderts über diesen eisernen Bestand der französischen Oper schon gehörig lustig[2]). Auch in den damaligen französischen Parodien und Operetten wird selten die Gelegenheit versäumt, spukhafte Verwandlungen oder Arien, in denen vom Sturm der Leidenschaft die Rede ist, durch schnelle Passagen, abgerissene, heftige Akkorde oder Tremolos zu illustrieren. Hiller hatte
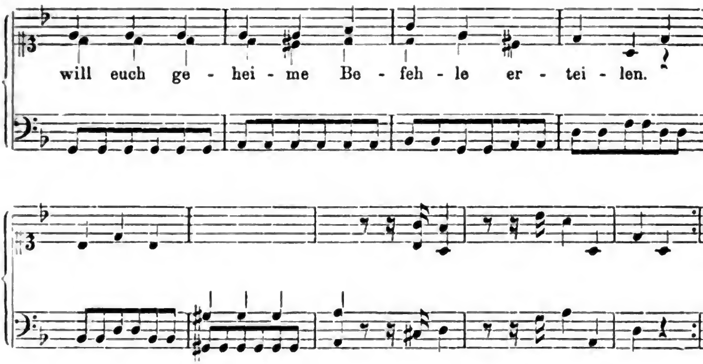
1) So tut es z. B. Klob: a. a. O.

2) Hurd: *Addison's Works* Bd. II, T. 3, vgl. auch a. a. O. Sammelbände der IMG. IX, S. 143.

aber entschieden eine Gabe, spukhafte, etwas schauerliche Situationen musikalisch zu schildern; das zeigt sich bereits in dem kurzen Lied des Zauberers, der seinen Geistern befiehlt, die Frauen zu verwandeln. Durch Verbindung verminderter Septimen-Akkorde, durch übermäßige Intervallschritte, durch Vorhalte und einen gleichmäßigen, fast strengen Rhythmus wird das Unheimliche der Situation eindrucksvoll dargestellt[1].
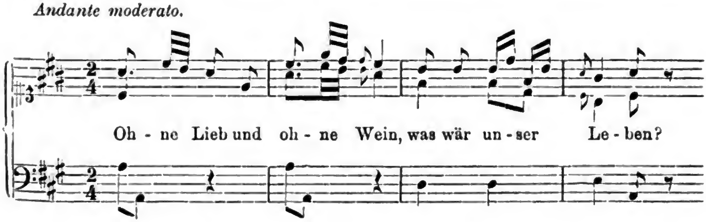


1) Abgedruckt auch bei Friedlaender: a. a. O., Bd. I, 1.



Hierauf folgte dann das von den Geistern ausgeführte Ballett, über das sich die Gottsched'sche Partei so sehr erregte[1]).

So wenig aber Hillers Talent ausreichte, eine wirklich komische deutsche Operette zu schreiben, so großes Verdienst hat er sich durch die Komposition jener kleinen, gemütvollen Lieder erworben, von denen wir bereits ein besonders gelungenes in den »verwandelten Weibern« finden. Das waren jene einfachen, einer Begleitung kaum benötigten Gesänge, die er auf Weiße's Anraten nach französischem Muster schrieb, und die dann auch noch weit über Weiße's Erwarten ihren Zweck erfüllten, nämlich das deutsche Lied und die Freude am Gesang in alle Gesellschaftskreise zu tragen. Die gemütvolle, ansprechende Melodie:

Andante moderato.



die Lene, aufgefordert von ihrem Jobsen[2]), im Kreise fröhlicher Zecher singt, machte ja ihre Runde durch halb Europa[3]) und ist noch jetzt in den Schulen mit dem etwas gemilderten Text: »Ohne Sang und ohne

1) Vgl. Frau Gottsched: Der kleine Prophet S. 14ff., auch Minor: Im Anhang S. 380.

2) Vgl. S. 20 oben.

3) Friedlaender: a. a. O. II, S. 110 ff.

Klang, was wär unser Leben« nicht vergessen. Die übrigen Lieder in den »verwandelten Weibern«, in denen Hiller ebenfalls deutlich bemüht ist, jenen volkstümlichen, erzählenden Ton zu treffen (Klavierauszug Verwandelte Weiber, S. 8, 12, 13, 49), sind dagegen gänzlich mißlungen, und das Bemühen, möglichst einfach zu bleiben, führte ihn nur zu gezwungener Melodik und trockenster Langenweile.

Es muß allerdings daran erinnert werden, daß die Einführung volksliedartiger Gesänge auch in die große durchkomponierte Oper schon lange bestanden hatte. Man findet sie schon in der venezianischen Oper[1] und braucht nur Sammlungen beliebter Opern-Arien aufzuschlagen, wie sie z. B. Walsh in London zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts herausgab[2], um zu sehen, daß sich diese Sitte auch später in vollster Blüte erhalten hatte. Auch die Hamburger Oper war ja reich an Liedern, wie die Partituren von Keiser und Telemann beweisen. Aber das Interesse speziell für das Gesellschaftslied war in Deutschland seit dem Ende der dreißiger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts wieder neu erwacht, und die Vorbildlichkeit der einfachen, sangbaren französischen *Chansons* war ja bereits von den Vertretern der Berliner Schule schon Anfang der vierziger Jahre aufs nachdrücklichste betont worden. Weiße steht also mit seinem Hinweis auf die französischen Lieder nicht vereinzelt da; sein Verdienst war es aber, zu der Volkstümlichkeit und Verbreitung der deutschen Lieder wesentlich dadurch beigetragen zu haben, daß er sie von neuem auf die Bühne brachte.
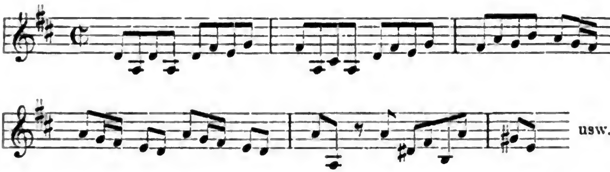
Hiller hat auch die Standfuß'schen Ouvertüren durch eigene ersetzt[3]. Nach dem Muster der neapolitanischen Opernkomponisten stellte er seinen Singspielen stets dreisätzige Sinfonien voran in der Form: Schnell—Langsam—Schnell. Der leichte, spielende Ton, den Hiller hier mit Glück anschlägt, und der als Einleitung zu den fröhlichen, harmlosen Stücken gerade die richtige Stimmung bringt, war ja merkwürdigerweise schon von den Neapolitanern in die Sinfonien zu ihren ernsten Opern eingeführt worden[4]. Die Einleitung, die z. B. Hasse zu seiner damals Aufsehen erregenden ernsten Oper »Cleofide« schrieb (1731), könnte ebensogut die Ouvertüre für ein Hiller'sches Singspiel abgeben:

1) H. Kretzschmar: Die Venezianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's. Viertelj. f. Musikw., Bd. 8, S. 26.
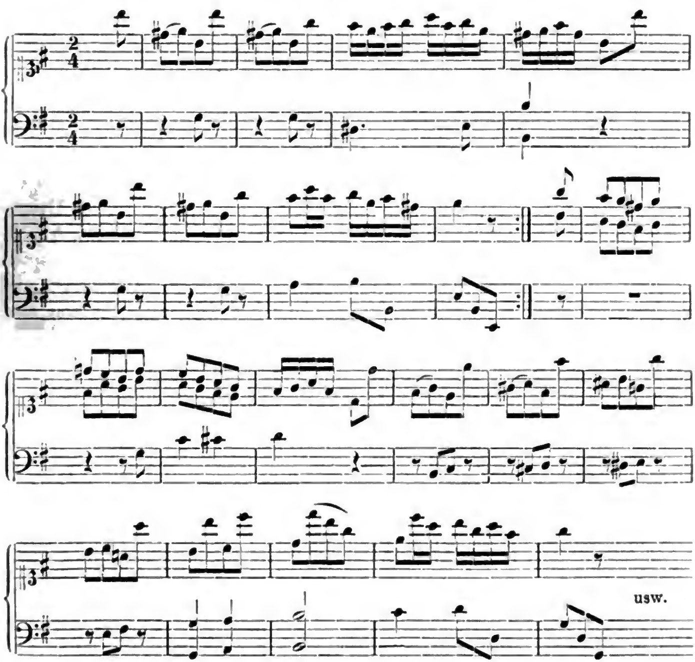
2) Z. B. *Delizie dell' Opere.*

3) Hiller bezeichnete in den »verwandelten Weibern« die stehen gebliebenen Standfuß'schen Gesänge mit »Stfs«, in dem »lustigen Schuster« seine eigenen, neu hinzugekommenen Kompositionen mit »H«, da er hier unter vierzig Liedern nur mit sieben eigenen vertreten ist.

4) Hermann Kretzschmar: Führer durch den Konzertsaal. Bd. I, S. 40.



Aber auch das hat Hiller mit den Neapolitanern gemein, daß ihm die zweiten langsamen Sätze besonders gut gelingen [1]), wie ihm denn alles etwas Elegische, Liebenswürdige, vielleicht auch etwas Empfindsame, wie es im Geist seiner Zeit lag, stets am besten geriet. Hier sei der Anfang des Allegretto aus der Sinfonie zum »lustigen Schuster« mitgeteilt.



Bemerkenswert ist auch, daß Hiller in seinen ersten Sätzen fast immer zwei kontrastierende Themen brachte, eine Sitte, die damals noch gar nicht

1) H. Kretzschmar: Führer Bd. I, S. 40.

so allgemein verbreitet und erst durch die Neapolitaner eingeführt worden war[1]).

Das erste deutsche Singspiel von Hiller zeigt sich also äußerlich ganz nach dem Muster der französischen Parodien gearbeitet. Gesprochener Dialog, italienische ernste und komische Arien wechseln mit einfachen, volksliedartigen Gesängen, und diese Form, die in Frankreich fast durch Zufall entstanden war, zum Teil wohl auch durch die Verlegenheit der Theaterdirektoren, die allen Ansprüchen ihres Publikums gerecht werden wollten, wurde nun in Deutschland sogleich als feststehend aufgefaßt und angenommen. Nur die sehr zahlreichen Pantomimen und Tänze, die bei dem größten Teil der französischen Operetten, so auch im diable à quatre[2]), den Schluß bilden, ließ man in Deutschland, wahrscheinlich aus Sparsamkeitsrücksichten, fort und behielt nur das Schlußdivertissement bei, ein einfaches Strophenlied, in dem die verschiedenen Personen des Stückes noch einige lehrhafte Betrachtungen anstellten und sich der Gunst des Publikums empfahlen.

Jedenfalls war der Erfolg dieses ersten Hiller'schen Versuches ganz außerordentlich, und gerade die vielfache Anlehnung an die italienische Oper hatte gewiß noch besonders dazu beigetragen. Hiller traf damit den Zeitgeschmack, und die Zuhörer schmeichelten sich wohl auch, daß auf ihrer Bühne dieselbe Kunst ausgeübt wurde wie in den fürstlichen Opernhäusern. Dabei sprach aber noch ein gewisses Selbstgefühl mit. Die französischen Operetten waren durch herumwandernde französische Schauspieltruppen in Deutschland bereits sehr bekannt und beliebt geworden[3]), und es gewährte dem Publikum eine entschiedene Befriedigung, diesen ausländischen Stücken nun auch ein deutsches Original entgegensetzen zu können. Dazu kam der lustige, durch Sprache und Inhalt gleich allgemeinverständliche Text, und nach den schweren Zeiten des Siebenjährigen Krieges freute man sich gewiß, eine Gelegenheit zu haben, wieder vergnügt und harmlos lachen zu können. Hiller, durch diesen Erfolg aufs höchste angeregt, entschloß sich sofort, ein zweites Singspiel zu schreiben. Nach dem Text von Schiebeler entstand noch in demselben Jahre.

1) Kretzschmar: Führer I, S. 43.

2) Wotquenne: a. a. O. S. 224 f.

3) Blümner: Geschichte des Theaters in Leipzig 1818. S. 205; vgl. auch »Hamburger Unterhaltungen« 1769, S. 174.

Lisuart und Dariolette oder Die Frage und die Antwort.

Erste Aufführung den 25. November 1766[1]).

Der Text dieses zweiten deutschen Singspiels stammt wieder aus England, war aber erst durch französische Bearbeitung in Schiebelers Hände gelangt. Zuerst findet er sich bei Chaucer unter dem Titel »*The Tale of the Wife of Bath*«. Diese Geschichte hatte Dryden unter seine Fabeln aufgenommen und ins moderne Englisch übersetzt. Daraus entnahm Voltaire den Stoff zu einer Erzählung: »*Ce qui plaît aux dames*« in den »*Contes de Vadé*«, und hieraus schöpften dann fast gleichzeitig drei Männer das Thema für eine Bühnenbearbeitung, nämlich Löven und Schiebeler in Deutschland und Favart in Paris[2]). Löven hatte ein Lustspiel in einem Aufzug geschrieben: »Das Rätsel oder was dem Frauenzimmer am besten gefällt«. Schiebeler verfaßte 1763 für die Ackermann'sche Schauspieltruppe ein sogenanntes Nachspiel: »Lisuart und Dariolette oder die Frage und die Antwort«,' das 1764 zum ersten Mal gespielt wurde[3]). Favart endlich schrieb die am 25. Oktober 1765[4]) zum ersten Mal aufgeführte »*Fée Urgèle ou ce qui plaît aux dames*«. Die Musik hierzu ist diesmal keine Pasticcio, sondern von Duni durchweg neu komponiert.

Schiebeler, der schon 1759 für Koch's Theater Prologe verfaßt hatte[5]), war offenbar auch durch den Erfolg des »Teufels« dazu angeregt worden, sein Nachspiel zu einem Singspiellibretto umzuarbeiten. Aber sowohl er wie Hiller wollten nicht bei der anspruchslosen, mehr possenhaften Operette stehen bleiben, sondern dachten beide sofort daran, dem Publikum etwas Besseres und Höheres zu bieten. Deshalb beschlossen sie, sich sowohl im Text wie auch in der Musik noch mehr der großen italienischen Oper zu nähern. Schiebeler bezeichnete sein Libretto als eine »romantische Oper«, weil darin die abenteuerlichen Begebenheiten eines irrenden Ritters geschildert seien und Heldengedichte dieses Inhalts von den Italienern »romanisch« genannt würden, wie er in einem längeren Aufsatz über Lisuart und Dariolette in den »Wöchentlichen Nachrichten« auseinandersetzt[6]). Das ursprüglich zweiaktige Stück erweiterte er bald nach der ersten Aufführung auf Wunsch des Leipziger Publikums auf drei Akte[7]) und

1) Chronologie: S. 248.
2) Minor: a. a. O., S. 146. Vgl. auch Friedlaender: a. a. O., Bd. II, S. 136.
3) »Wöchentliche Nachrichten« Bd. II, S. 135 ff.
4) Siehe Titelblatt der gedruckten Partitur. Königl. Bibliothek Berlin.
5) Chronologie: S. 254.
6) »Wöchentliche Nachrichten« Bd. II, S. 135 ff.
7) Erste Aufführung den 7. Januar 1767. Hamb. Unterh. Bd. III, S. 79.

trug sich lebhaft mit dem Gedanken, auch noch Rezitative hinzuzufügen. Der Inhalt von Schiebelers Stück ist folgender:[1]

Die Königin Ginevra beklagt den Verlust ihrer Tochter Dariolette, die von einem Spaziergang nicht zurückgekehrt ist. Sie gibt deshalb einem »Ritter von der runden Tafel«, Lisuart, das Bild der Tochter, in das dieser sich sofort verliebt, und bittet ihn und seinen Waffenträger Derwin, die Prinzessin zu suchen. Kehren sie nach einem Jahr aber ohne sie zurück, so müssen sie wenigstens die Antwort auf die Frage gefunden haben: »was das Frauenzimmer am heftigsten begehrt«. Können sie aber beide Aufgaben nicht lösen, so verlieren sie ihr Leben und sühnen damit zugleich eine alte Schuld; denn der edle Ritter hatte vor nicht allzulanger Zeit eine Hofdame der Königin entführen wollen. Das Stück setzt mit der Rückkehr der beiden Helden ein. Sie haben weder die Prinzessin noch die Antwort gefunden. Da begegnet ihnen ein altes Weib, das sie nach ihrem Kummer fragt und verspricht, dem Ritter die richtige Lösung auf die Frage zu verraten, wenn Lisuart ihr versicherte, nachher alles tun zu wollen, was sie von ihm fordern würde. Er geht in seiner bedrängten Lage darauf ein und kann bald danach der Königin und dem versammelten Hof mitteilen, daß das ganze weibliche Geschlecht sich aufs sehnlichste die Oberherrschaft wünscht. Damit hat er nach Ansicht der Versammlung das Richtige getroffen, und ihm sowie seinem Waffenträger wird das Leben geschenkt. Nun kommt aber während des allgemeinen Jubels die Alte, erinnert ihn an sein Versprechen und fordert, daß er sie heiraten solle. Dieser Wunsch ruft allgemeine Bestürzung hervor, und der glücklich gerettete Ritter weigert sich entschieden, ihn zu erfüllen. Als aber die Alte der Königin einen Zettel der Fee Serena überreicht, auf dem geschrieben steht, daß Dariolette wiederkehren würde, sobald Lisuart die Alte umarmt, tut er es endlich mit großer Überwindung, und dabei verwandelt sich diese unter Donner und Blitz in die vermißte Tochter. Zum Schluß erscheint die Fee Serena und erklärt, daß Dariolette von einer bösen Fee geraubt, durch ihre Gewalt aber wieder befreit worden sei, und gibt das Paar zusammen.

Mit Favart's *Fée Urgèle* hat das Schiebeler'sche Stück, leider kann man sagen, nur Thema und Quelle gemeinsam; denn dort ist die Fabel ungleich einheitlicher, humoristischer und liebenswürdiger behandelt, wie man es von einem Dichter wie Favart, dessen Libretti fast immer an sich künstlerischen Wert haben, schon von vornherein erwarten kann. Die Aufgabe, die richtige Antwort auf die schwierige, im französischen übrigens gleichlautende Frage zu bringen, und die Verwandlung der Liebhaberin in ein altes Weib, ist bei ihm nur eine List der Fée Urgèle, die dem Ritter in Gestalt eines Bauernmädchens erschienen ist, in das er sich verliebt hat, und die seine Liebe dadurch auf die Probe stellen will. Auch muß er erst ein Weilchen mit der Alten zusammen in einer dürftigen Hütte wohnen, ehe sie sich in das geliebte Bauernmädchen zurückverwandelt und sich über-

---

1) Die erste zweiaktige Fassung siehe Hamb. Unterh. Bd. III, S. 379 ff. Die Ergänzungen ebenda Bd. III, S. 79 ff. Dort ist auch der Ursprung der Fabel von Chaucer, Dryden und Voltaire erwähnt. Hiller teilt mit, daß sich der Text in Schiebeler's Sammlung »Musikalische Gedichte« befände. In der von Eschenburg 1773 in Hamburg neu herausgegebenen Auflage ist der Text, ebenso wie das später auch von Hiller komponierte Nachspiel »Die Muse«, als zu minderwertig fortgelassen.

dies noch natürlich unter Donner und Blitz als die mächtige Fée Urgèle zu erkennen gibt. Sehr amüsant ist auch eine Gerichtsszene, in der die Königin höchst merkwürdige Urteile in Liebesangelegenheiten fällt.

Nach Schiebelers Erklärungen hätte der französische Text viel eher die Bezeichnung einer romantischen Oper verdient. Dort wird die ganze Fabel als ein Ereignis geschildert, das einem umherziehenden Ritter auf seinen Streifzügen widerfährt. Bei Schiebeler war der Held gerade wieder nach Haus gekommen, und von seinen Irrfahrten wird nur in einer komischen Arie seines Waffenträgers berichtet, deren Mittelteil auch die Schilderung eines Seesturms enthält. Das Stück gehört seinem Inhalt nach also in das Fach der damals besonders in Frankreich beliebten Zauberopern, und daß zum Schluß der Deus ex machina alle Verwirrungen lösen mußte, fand man in jener Zeit ganz in der Ordnung. »Die theatralischen Personen kommen zuweilen in so verwirrte Umstände, aus welchen sie nur eine Gottheit erlösen kann,« schreibt Krause 1753 in seiner Abhandlung von der musikalischen Poesie[1])

Was uns aber an dem Inhalt besonders interessiert, ist, daß wir hier Situationen und Charakteren begegnen, die aus Mozarts Opern ganz bekannt sind. Da ist zunächst in Schiebelers Text der Ritter, der sich ganz wie in der Zauberflöte in das Bild der ihm unbekannten Prinzessin, die er suchen soll, verliebt. Allerdings war dies Motiv in der Oper nicht neu. In Händels »*Ottone*« begegnen wir z. B. schon einer ganz ähnlichen Situation, nur daß hier die Prinzessin das Bild ihres unbekannten Geliebten ansingt. — Ebenfalls an die Zauberflöte erinnert dann auch der Scherz mit der als Alten verkleideten Liebhaberin. Aber am auffallendsten ist sowohl in der deutschen wie in der französischen Fassung die Gestalt des Waffenträgers, bei Schiebeler Derwin, bei Favart Lahire genannt. Er ist einer der Vorgänger Leporellos[2]), der feige, verschlagene Diener, der alle Abenteuer seines Herrn, von denen er nur die unbequeme Seite kennen lernt, teilt, der immer voller Furcht ist, ertappt zu werden, und auch gewöhnlich die Strafe tragen muß, der schließlich auch gelegentlich seinem Herrn Vorwürfe über dessen lockeres Leben macht, wie z. B. hier in der Arie »Bald die Braune, bald die Blonde« etc. Diese Figur ist jedenfalls aus der italienischen Komödie nach Frankreich importiert; denn in die damals beliebten pastoralen Idyllen der *opéra comique* paßt der Typus gar nicht hinein. Dagegen findet er sich später auch in Grétry's »*Zémire et Azor*«, Text von Marmontel, als Diener Ali (1771).

1) Krause: S. 422.

2) Vgl. Goldschmidt: Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert S. 99. Kretzschmar: Mozart in der Geschichte der Oper, Peters Jahrbuch 12, S. 61 vermutet, daß M. die »*Fée Urgèle*« gekannt habe.

Die Sprache des Schieblerschen Stückes ist hin und wieder etwas besser als die Weisse'sche, wenn sich auch fürchterliche Reimereien dazwischen finden, wie z. B. die Erzählung »Es war einmal ein Königssohn, ein Wüterich, den die Menschen flohn« usw., die Eitner als Beispiel für den schlechten Text abdruckt. Hingegen fällt das Lied der Alten »die schöne Morgenröte zeigt sich in voller Pracht«, das an ähnliche Hagedorn'sche Gedichte erinnert, durch die ungekünstelte Sprache und die wirklich empfundene Naturschilderung auf, und besonders hübsch ist die letzte Strophe, da die Sängerin, überwältigt von der Schönheit der Natur, sich bemüht, ihr eigenes trauriges Geschick zu vergessen.

Das Textbuch dieses zweiten Singspiels war also von dem des ersten grundverschieden, und Schiebeler bittet auch sehr, sein Libretto nicht etwa an dem Leisten des »*devil to pay*« messen zu wollen [1]).

Hiller beabsichtigt nun mit diesem nächsten Versuch nichts Geringeres, als dem deutschen Volk die lang ersehnte deutsche Oper zu schenken, und zu diesem Entschluß wurde er, das sei wieder besonders hervorgehoben, hauptsächlich durch die über alle Erwartungen guten gesanglichen Leistungen der Koch'schen Schauspieler gebracht. Sie hatten, wie er in seiner Selbstbiographie mitteilt [2]), in den ersten Operetten mit so viel Glück gesungen, daß er es sich leicht in den Kopf kommen lassen konnte, diesen Sängern mehr zuzumuten, um sie allmählich wirklichen Sängern etwas näherzubringen. Die teilweise recht schwierige Partie des Lisuart schrieb er für einen Tenor Reinken, der eine besonders schöne Stimme hatte [3]). Die ausgedehnten Koloraturen der Dariolette sang die Steinbrecher so gut, daß Schiebeler bewundernd meinte, sie würde auch die große Heldenoper zieren. Jedenfalls hatte Hiller den Italienern die Kunst abgesehen, außerordentlich gesanglich zu schreiben; das meinte wohl auch Nicolai, als er an ihm immer das große Talent bewunderte, sich nach seinen singenden Personen zu richten, und sie mit wenigem viel leisten zu lassen [4]).

Hiller hielt es für das beste, für sein Stück wieder die Form der französischen Parodien mit gesprochenem Dialog, mit Liedern neben ausgeführten Arien und häufigen Ensembles zu wählen, sich aber mit seiner
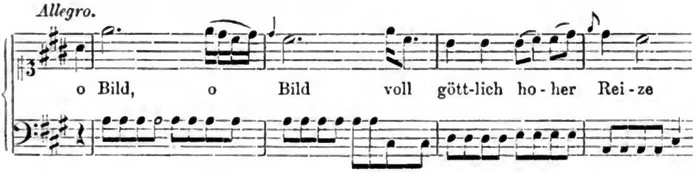
1) Wöchentliche Nachrichten: a. a. O.

2) Hiller, Selbstbiographie, S. 311 f.
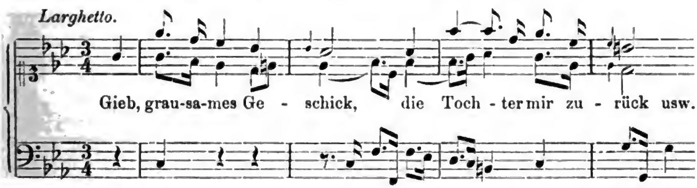
3) Nicolai: a. a. O., S. 11.

4) Ebenda, S. 12. Daß Hiller ein ausgezeichneter Gesangpädagoge war, ist ja bekannt. Er gilt aber fälschlich für den Lehrer der Mara und der Corona Schröter, wie Nicolai nachweist, auch hat die Mara niemals bei ihm für längere Zeit gewohnt, wie Rochlitz (a. a. O.) erzählt. (Vgl. Nicolai S. 20 f.) Seine beiden einzigen Gesangschülerinnen, die in die Öffentlichkeit traten, waren die beiden Schwestern Podelska. (Nicolai S. 27.) Vgl. Conrat: G. E. Mara, Allg. Musikzeitung XXX, Nr. 3, S. 41 ff., 1903.

Musik ganz an die Ausdrucksweise der Italiener zu halten[1]. Die schwärmerische Stimmung in einem großen Teil der Arien kam nun seiner Erfindungsgabe für innigen, gemütvollen Ausdruck sehr entgegen. Die erste große Da capo-Arie Lisuarts:



bringt eine so warm empfundene Melodie, daß man Reichardt gern zustimmt, wenn er schreibt[2], diese erste Arie des Ritters sei so schön, wie wohl das Bild der Prinzessin gewesen sein müsse, und findet, daß sie, ebenso wie die Gesänge Dariolette's und die Arie der Königin:



ganz im Geiste Grauns geschrieben sei, womit er allerdings gleich Hillers Abhängigkeit von seinen Vorbildern richtig kennzeichnet.

Sobald es sich aber darum handelt, etwas Humor zu zeigen, versagt Hiller. So bemüht er sich z. B. deutlich, die Schüchternheit des Ritters musikalisch darzustellen, wenn dieser im Angesicht des versammelten weiblichen Hofstaates und der Königin selbst die Antwort auf die verfängliche Frage geben muß, was ihm augenscheinlich sehr peinlich ist. Durch Pausen und Entschuldigungen zieht er es so lange wie möglich hin, das verhängnisvolle Wort auszusprechen, und kaum ist es geschehen, so überstürzt er sich wieder mit erneuten Entschuldigungen. Das könnte sehr drollig sein, ist aber so matt in der musikalischen Erfindung, daß Reichardt z. B. die humoristische Absicht gar nicht merkt und nur findet, der Ritter wiederhole die Worte zu oft.
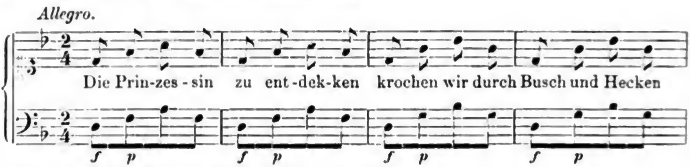
Die Partie der Dariolette weist einige sehr gelungene Arien auf, so z. B. »Ein guter Geist, der dich bewacht.« Gewiß zeigt sich Hiller auch hier ebenso wie in der Bildnis-Arie des Ritters ganz abhängig von dem Muster der großen italienischen Oper. Auch findet man unnötige Wort-

1) Wöchentliche Nachrichten: Bd. I, S. 253 und Bd. III, S. 59.

2) Reichardt: Briefe eines aufmerksamen Reisenden, II. Teil, zweiter Brief.
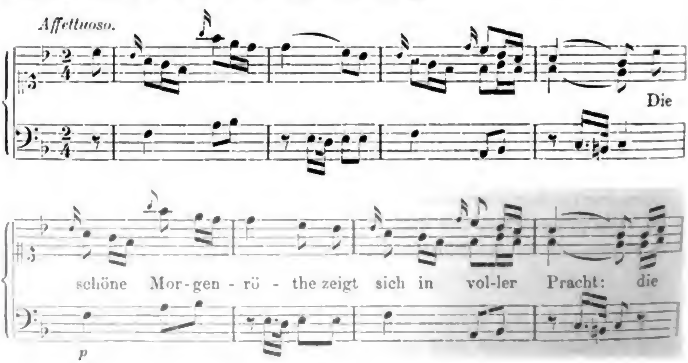
wiederholungen, Sequenzen und viel Koloraturen, die nur der Virtuosität zu Liebe angebracht sind; aber er traf doch im ganzen glücklich die Stimmung in solchen Gesängen. Freilich stößt man auch auf die gröbsten Unarten der italienischen Oper, so z. B. in dem Finale des 2. Aktes, einem Terzett zwischen dem Ritter, der Alten und Derwin mit der endlosen Wiederholung der Schlußworte: »Geschwinde fort von hier«, wobei sich keiner entschließen kann, diesen Vorsatz auszuführen, eine Situation, die zur Genüge travestiert worden ist.
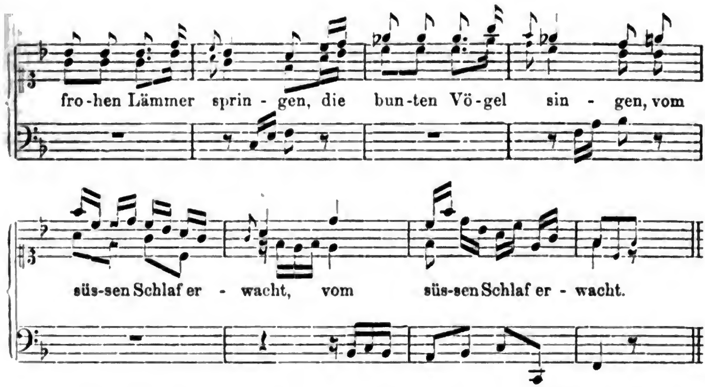
Die Figur des Waffenträgers Derwin ist musikalisch wieder ganz der Buffo-Oper entnommen. Seine Arien sind fast alle im parlando-Stil geschrieben, was an sich noch kein Fehler wäre, weist doch die Partie seines großen Nachkommen Leporello gerade darin ganz herrliche Stellen auf; aber bei Hiller ist alles Schablone, und vor allen Dingen fehlt ihm in solchen Augenblicken immer die frische, lebendige Erfindung. So ein Anfang z. B. wie Derwin's Erzählung:



erinnert doch fast an Czerny'sche Etuden.

Der französische Einfluß in dieser Operette macht sich in einigen Liedern und häufigeren Ensemble-Sätzen geltend. Die Komposition des schon vorher besprochenen Textes: »Die schöne Morgenröte« gehört wieder zu jenen lieblichen, einfachen, etwas elegischen Gesängen, deren Erfindung Hillers größte Gabe war. Da die Melodie nicht so allgemein bekannt sein dürfte, so soll sie als Beispiel hier folgen:
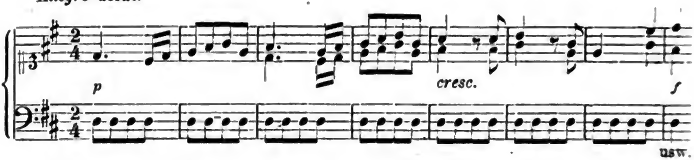




Das Stück beginnt mit einem Chor der Damen, die den Mai besingen. Der Chor singt unisono die erste Strophe; jede folgende bildet zu dieser eine Variation, die hauptsächlich in einer Änderung des Basses besteht, und wird von einer Dame allein vorgetragen. Die Musik ist lieblich und ansprechend, besonders in der Moll-Variation, die durch den fehlenden Baß und die bei Erwähnung der Philomele stets üblichen Nachtigallen-Triller und Fiorituren sehr zierlich und weich klingt.

Das Beste und vielleicht Eigenste, was Hiller in diesem von ihm mit entschiedener Sorgfalt komponierten Singspiel gibt, ist wohl die einleitende Sinfonie, die auch damals berechtigtes Aufsehen erregte und sich zuerst von den italienischen und französischen auszuzeichnen begann[1]). — Die Sinfonien zu den verw. W. und dem l. Sch. hat Hiller erst 1770, als er die Klavierauszüge der Operetten herausgab, geschrieben; bis dahin waren bei den Vorstellungen die alten Standfuß'schen gespielt worden, die aber verloren gegangen sind. — Im ersten Satz sind wieder die zwei Themen zu bemerken, von denen das erste von den Violinen, das zweite von Oboen und Flöten gebracht wird, so daß der Kontrast auch durch den Klang unterstützt wird. Besonders hervorzuheben ist der dritte Satz mit dem sehr glücklichen Anfang eines acht Takte langen *Crecsendo's*, das in der Tiefe mit einem kleinen Motiv *pianissimo* einsetzt und, immer höher steigend, das Forte erreicht[2]):

1) Plümicke: a. a. O., S. 232.

2) Die Erfindung dieses Crescendo-Effekts wurde bekanntlich lange Zeit den Mannheimer Symphonikern zugeschrieben. Kretzschmar (Über den Vortrag alter Musik, Peters Jahrbuch 1900, S. 62) weist sein Vorhandensein schon in italienischen Handschriften in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nach. Jedenfalls benutzte Hiller dies Ausdrucksmittel verhältnismäßig früh.

Allegro assai.



Trotz entschieden glücklicher Momente stellte sich der Versuch, mit Lisuart und Dariolette ein national-deutsches Musikdrama zu schaffen, doch als gänzlich verfehlt heraus. Schon Reichardt bemerkt[1]), daß Hiller trotz einiger großer musikalischer Schönheiten doch zu wenig Eigenes böte, ganz im Geiste Grauns komponiere und noch zu sehr im Studium Hasses befangen sei. Nichtsdestoweniger hatte das neue Stück wieder einen durchgreifenden Erfolg beim Publikum, den man um so weniger verstehen kann, wenn man die fast gleichzeitig erschienene Favart-Duny'sche Bearbeitung desselben Stoffes betrachtet. Duny, ein Italiener, der 1757 nach Paris gekommen war und dort einer der Hauptbegründer der *opéra comique* wurde, wie sie sich aus jenen Pasticcios in den fünfziger und sechziger Jahren herausbildete, war klug genug, den Franzosen zu zeigen, daß sie sich bei der Komposition ihrer komischen Opern an ihre Volksmusik halten sollten, anstatt, wie es seit 1752 vielfach geschah, nur die italienische Manier nachzuahmen, was in den meisten Fällen doch nicht gelang, wie viele Beispiele in den französischen Bearbeitungen der von den Buffonisten aufgeführten italienischen komischen Opern zur Genüge beweisen. Die Fée Urgèle gehört mit zu Duny's besten Werken und bringt eine höchst gelungene Mischung von italienischer Lebhaftigkeit und Darstellungskraft und französischer Grazie. Aber trotzdem die Fée Urgèle, die der deutschen Bearbeitung entschieden überlegen ist, in Norddeutschland bekannt und sehr beliebt war, — von den Hamburger Unterhaltungen bekam sie z. B. eine höchst anerkennende Rezension[2]), — zog man doch Hillers Stück vor, und die starke Anlehnung an die italienische Oper scheint diesen Erfolg wieder herrorgerufen zu haben. Die Hamburger Unterhaltungen schreiben darüber[3]):

»Herr Hiller hat die Arien in die Musik gesetzt; er hat die Manier der italienischen Operettenarien der französischen vorgezogen, das Anfangschor, die Romanze (Es war einmal ein Königssohn) und das Morgenlied der Alten ausgenommen. Seine Arien sind in dem wahren deutschen Geschmack, sie haben viel Ausdruck des Affektes, reizende Melodien und eine fleißig gearbeitete Begleitung. Die ernsthaften könnten auch in einer großen Oper dem

1) Reichardt: Briefe eines aufmerksamen Reisenden, Teil II, Brief 2.
2) Hamburger Unterhaltungen: Bd. I, S. 188.
3) Ebenda: Bd. II, S. 503.

Komponisten Ehre machen. Es kann sein, daß die Lieder in einer französischen Operette den Zuschauer die Folge der Handlung weniger vergessen lassen; doch scheint es, daß die Liebhaber der deutschen Musik auch die ordentlichen Arien auf unserem Theater gerne hören.

Die Chronologie berichtet dazu, daß dieses Stück eigentlich erst das allgemeine Interesse an der deutschen Operette erweckt habe. Die älteren »Opern« hätte man doch noch mehr der Posse als der Musik wegen besucht[1]).

Unter den Zuhörern befand sich damals auch Goethe, dem als Studenten die Opern Weiße's, »durch Hillern auf eine leichte Weise belebt«, viel Vergnügen machten. Er besuchte auch Hiller und wurde freundlich von ihm aufgenommen. »Doch wußte er mit meiner heftigen, durch keine Lehre zu beschwichtigende Lernbegierde sich so wenig als andere zu befreunden«[2]).

Da mit den Singspielen die Hebung der Gesellschaftsmusik bezweckt wurde, so gab Hiller das Stück, um es den Dilettanten leichter zugänglich zu machen, in einem möglichst einfachen Klavierauszug heraus. Er richtete ihn so »mager« als möglich ein, nämlich meist nur zweistimmig, um den Leuten Lust zu machen, sich dem Musikstudium zu widmen, das damals in Deutschland, wie er sich ausdrückt, »noch sehr sparsam und schläfrig betrieben wurde«. Er betrachtete die Auszüge immer nur als Notbehelf und meint, es würde einen Mangel an Wißbegierde und an wahrer Liebe zur Sache verraten, wenn jedem Dilettanten und Musiker Singpartituren künftig nicht lieber sein sollten, als magere oder verworrene Klavierauszüge[3]). In den Wöchentlichen Nachrichten wurde der Auszug von Lisuart und Dariolette angezeigt und eine Subskription darauf eröffnet; der Preis betrug einen Reichstaler[4]).

Trotz des Erfolges dieses zweiten Singspiels fand aber Koch, daß durch die Anlehnung an die italienische Oper und die Einführung großer Arien doch nicht das erreicht sei, was Weiße von Anfang an im Auge gehabt und was den französischen Operetten die große Beliebheit gesichert hatte, nämlich die Einführung volkstümlicher Lieder, die den Gesellschaftsgesang bereicherten und ein dauerndes Interesse des Publikums auch an den deutschen Singspielen erwarten ließen. Er stellte deshalb Hiller vor, daß alles liedmäßig, leicht und so sein müsse, daß jeder Zuschauer imstande wäre, allenfalls mitzusingen, und Hiller meinte, Koch hätte darin nicht unrecht, wenn die Operette bloß Szenen aus der niedrigen Klasse der

1) Chronologie: S. 248.

2) Goedeke: Goethe's Werke, Bd. 13, S. 477.

3) Meisterstücke (von Hasse) herausgegeben von Hiller. Vgl. die Vorrede.

4) Wöchentliche Nachrichten: Bd. I, S. 402. Der Klavierauszug erlebte zwei Auflagen 1768 und 1769.

Menschen enthielte[1]. Zu einem so possenhaften Text wie dem der »verwandelten Weiber« und des »lustigen Schusters« wollte man aber nicht wieder zurückgreifen, und darin erkennt man die wirklich ideale und vornehme Gesinnung jener beiden Männer, Weiße und Hiller, denen doch zunächst daran lag, für ihren Freund Koch gute Kassenstücke zu schaffen, damit er für seine ernsten, wertvollen Stücke, die leider nur schwach besucht wurden, die nötigen Mittel erübrigen konnte. Sie dachten nicht daran, das Publikum um jeden Preis zu amüsieren und zu mehr oder minder harmlosem Lachen zu reizen, sondern waren stets bemüht, ganz im Sinne ihres alten Feindes Gottsched, den Geschmack ihrer Zuhörer günstig zu beeinflussen, und deren sittliches Gefühl zu heben.

Bei seinem Pariser Aufenthalt hatten Weiße ganz besonders die Favart'schen Texte gefallen. »Sie suchten nicht«, schreibt er in seiner Selbstbiographie, »wie die meisten italienischen durch Possenreißereien und groteske Karrikaturen lautes Lachen zu erregen, sondern stellten in Ausführung einer artigen Fabel meistenteils auf dem Lande lebende Personen auf, in deren Munde der Gesang eines kleinen, leichten Liedchens der Natur ziemlich angemessen war.« Man beschloß also jetzt direkt nach einer französischen Vorlage zu arbeiten, und wählte dafür Favart's Operette »*Ninette à la cour*«, die unter dem Namen

Lottchen am Hofe

bereits am 24. April 1767 in Weiße-Hiller'scher Bearbeitung auf die Bühne kam[2].

Dies neue Stück zeigte nun in textlicher wie musikalischer Beziehung eine merklich andere Physiognomie als die beiden vorhergehenden. Der Inhalt war jetzt nicht allein mehr unterhaltend oder belustigend, sondern erregte das Interesse des Publikums hauptsächlich dadurch, daß er unmittelbar eine brennende Frage des damaligen gesellschaftlichen und sozialen Lebens berührte. Die Auflehnung gegen die sittliche Verkommenheit der oberen Stände ist eine Bewegung, die fast durch das ganze achtzehnte Jahrhundert geht, in Frankreich zu einem Vorboten der Revolution wurde und ihren starken Niederschlag auch auf dem Theater fand. In England hatte man in der *Beggar's Opera* und ihren Nachahmungen das Leben der Damen und Herren des Adels einer scharfen Kritik unterzogen. Während man dort aber nur einseitig das Laster so schwarz wie möglich darstellte, brachte man in Frankreich die allerdings sehr ideale Unschuld und Unverdorbenheit der Landbevölkerung in den Vordergrund

1) Hiller: Selbstbiographie, S. 311 f.
2) Hamburger Unterhaltungen: Bd. IV, S. 650.

der Handlung und stellte die verdorbene Hof- und Stadtgesellschaft in Kontrast dazu. Damit hatte man die dem achtzehnten Jahrhundert so eigentümliche Verbindung von Idylle und Revolution geschaffen.

Favart's »*Ninette à la cour*« ist eines der Hauptwerke aus der Gattung jener durch die Buffonisten angeregten, französisch-italienischen Parodien. Die Italiener hatten unter anderem auch ein zweiaktiges Intermezzo von Vincenzo Ciampi aufgeführt: »*Bertoldo in corte*« (9. Nov. 1752)[1]), das dem Publikum so gefallen hatte, daß sich die italienische Gesellschaft am 7. März 1754 mit diesem Stück von den Parisern verabschiedete[2]). Schon zwei Tage später, am 9. März, erschien auf dem *Théâtre de la foire St. Germain*[3]) eine französische Bearbeitung des *Bertoldo* von Anseaume unter dem Titel: »*Bertholde à la ville*«. Dieses Stück regte endlich Favart zu seiner »*Ninette*« an, die am 12. Febr 1755 auf dem *Théâtre italien*, zuerst in dreiaktiger, später in zweiaktiger Bearbeitung gegeben wurde[4]). Das italienische Textbuch scheint leider verlorengegangen zu sein. In Anseaume's recht unbedeutendem Libretto wird ein sittenloser, in der Stadt lebender Steuerbeamter geschildert, der mit seinen unlauteren Anträgen von einem braven Bauernmädchen abgewiesen wird. Das Mädchen, das ihrem Bräutigam Bertholde in die Stadt gefolgt war, geht mit diesem zufrieden wieder aufs Land zurück.

Favart's »*Ninette*« gehört wohl mit zu seinen besten Textbüchern. Die Abhängigkeit von Ciampi's »*Bertoldo*« ist textlich wie gesagt nicht mehr festzustellen. Eine zeitgenössische Kritik gibt an, daß das Buch im Gegensatz zu Ciampi's einfachem und naivem Libretto im modernen Geschmack geschrieben sei und Epigramme, d. h. also Anspielungen auf damalige Zustände und Personen, enthalte[5]). Mit dem Anseaume'schen Stückchen hat es so gut wie gar keinen Zusammenhang; nur der Gedanke der Gegenüberstellung von ländlicher Unschuld und städtischer Verderbtheit ist beiden gemeinsam.

Zunächst sei der Inhalt mitgeteilt, der bei Favart und Weiße genau übereinstimmt, so daß neben die französischen gleich die deutschen Namen geschrieben werden konnten.

Der Fürst Astolph verfolgt, obgleich er selbst mit der Gräfin Emilie verlobt ist, das hübsche Bauernmädchen Ninette (Lottchen), der er auf der Jagd begegnete, und verlockt sie, einen Tag vor ihrer Hochzeit mit dem Bauern Colas (Gürge), an den Hof zu kommen, um dort das herrliche Leben

1) Grégoir: *Les Gloires de l'Opéra* II, S. 52.
2) Grégoir: ebenda.
3) Théâtre de M. Anseaume I, Nr. 4, Titelblatt. Paris, Bibl. Nat.
4) Grégoir: a. a. O. II, S. 115.
5) Prod'homme: *La Musique à Paris de 1753 à 1757*. Sammelbände der IMG VI, S. 583.

kennen zu lernen und eine große Dame zu werden. Ninette geht trotz der flehenden Bitten Colas', der die Welt schon besser kennt und nichts Gutes ahnt, harmlos und vergnügt auf den Vorschlag ein. Nun wird ausführlich geschildert, wie das unverdorbene Landkind sich mit großer Naivität über das Leben und Treiben und die herrschenden Moden am Hofe lustig macht. Bald merkt sie auch, daß der Fürst seine Braut ihretwegen vernachlässigt und bringt beide durch eine List zusammen. Als der Fürst ihr auf ihren Wunsch seine Liebe im Dunkeln erklärt, schiebt sie heimlich die Gräfin vor, und als die Bühne wieder erhellt wird, hat Astolph die ganze Erklärung ohne sein Wissen an die legitime Adresse gegeben und kehrt reumütig zu seiner Braut zurück. Auf Ninette's Wunsch wird Colas geholt, der ihr bereits heimlich an den Hof gefolgt war, und ein Fest beschließt das Stück.

Wie man sieht, bringt Favart's *Ninette* bereits einen deutlichen Vorklang zu Beaumarchais' und damit zu Mozarts »Hochzeit des Figaro«. Das ist ein Beweis, wie sehr die dort geschilderten korrumpierten Verhältnisse die Gemüter schon lange vorher bewegt hatten; denn Beaumarchais' Stück wurde erst 22 Jahre nach Favart's Libretto geschrieben (1777). Da *Ninette à la cour* sehr häufig gegeben wurde, noch zwölf Jahre später von den *Comédiens François ordinaires du Roi* auf dem *Théâtre de la Cour* (24. Okt. 1767) unter dem Titel *Le Caprice Amoureux ou Ninette etc.*, sie auch sehr oft mit und ohne Musik im Druck erschien, so ist es wohl nicht unmöglich, daß Favart's Operette direkt auf Beaumarchais gewirkt hat. Besonders auffallend ist die gleiche Auflösung des in beiden Stücken fast gleichen Knotens durch die Vertauschung der Personen im Dunkeln, doch scheint auch in der italienischen Oper die Nacht häufig zu dergleichen Mystifikationen benützt worden zu sein[1]). Die französische Operette griff also, ganz wie die englische, auch zu aktuellen, tendenziösen Motiven, und der Graf oder Fürst, der seine eigenen Pflichten vergißt, den hübschen Landmädchen nachstellt und ein bäuerliches Liebespaar kaltblütig zu trennen sucht, seine Wünsche aber an der Tugend der Bauern scheitern sieht, wird auf dem französischen Theater fast zur typischen Figur.

Vielleicht hat Favart's Libretto auch wieder anregend in Italien gewirkt; denn dort entstand Anfang der sechziger Jahre eine »*Contadina in corte*«, Text von Giovanni Bartolomichi, komponiert von Rust, Venedig 1764, Sacchini, Rom 1765, Anfossi, Rom 1775[2]). In dem italienischen Textbuch fehlt der tendenziöse Zug. Dort folgt das Bauernmädchen Sandrina trotz des Flehens ihres Verlobten Berto dem Fürsten, der sie auch heiratet, während Berto sich mit einer anderen Bäuerin begnügen muß.
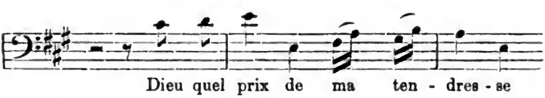
Sowohl Anseaume's »*Bertholde*« wie Favart's »*Ninette*« gehören musikalisch zu jenen Parodien mit gesprochenem Dialog, wie sie bei Be-

1) Vgl. Dent: Alessandro Scarlatti, S. 30.
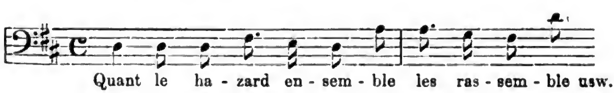
2) Riemann: Opernhandbuch.

sprechung des »*diable à quatre*« bereits erwähnt wurden. Ob man aber bei diesen Singspielen, die durch direkte Anregung eines italienischen Intermezzo entstanden waren, in der Hauptsache auch auf die Musik des jeweiligen Originals zurückgriff, wie häufig angenommen wird, ist zum mindesten sehr zweifelhaft[1]). Von den zehn erhaltenen Arien des Ciampischen *Bertoldo*[2]) z. B. findet sich auch nicht eine in den beiden französischen Bearbeitungen.

Zu Anseaume's Stück hat ein Marquis Lasalle d'Offemont, ein für Literatur und Kunst begeisterter Dilettant, die Musik zusammengestellt[3]). Sie besteht in der Hauptsache aus vielen Vaudevilles; darunter findet sich auch das jetzt noch in Frankreich bekannte und vielgesungene, graziöse *Menuet d'Exaudet*, so benannt nach dem Komponisten Exaudet, einem Orchestergeiger an der großen Oper († 1760[4]). Außerdem sind sechs größere, italienische Arien eingestreut, von denen sich einige auch in Favart's Ninette wiederholen, so z. B. die große Arie:



bei Favart: *Aurait-on cru cella delle l'Infidèle*, die er auch später in seiner »*Bohémienne*« verwendete mit dem Text: *Ah mon ours a prit la fuite*, und von der Spitta glaubt, sie stamme aus Rinaldo da Capua's verloren gegangener Oper »*la donna superba*«[5]). Außerdem finden sich in beiden Bearbeitungen die Gesänge:



bei Favart als Duett oder vielmehr Wechselgesang benutzt mit dem Text: *Tu nous perdras, Colas, ne souffle pas*[6]) und zuletzt das graziöse Liedchen:

---

1) Spitta weist schon darauf hin: a. a. O. S. 115.

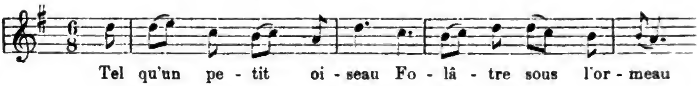
2) In London, *Royal College of Music*, Nr. 842, vol. VI.

3) Fétis: Dictionnaire und Pougin: a. a. O., Ménéstrel 73, 13, S. 97 halten d'Offemont fälschlich für den Komponisten.

4) Kade: Katalog der fürstlichen Musikaliensammlung Schwerin I, S. 28.

5) Spitta: a. a. O., S. 115, der italienische Text lautete: *Maledetti quanti siete*, vgl. »Théâtre de Favart«, Tome II, S. 17.

6) d'Orville: Histoire de l'Opera Bouffon I, S. 52 gibt an, daß diese Arie aus Ciampi's »Bertoldo« stammt.



bei Favart: *Je vois du plus beau jour.*

Es ist eine Eigentümlichkeit all jener Parodien, daß die beliebtesten Gesänge immer wieder in den verschiedenen Stücken benutzt werden [1]. Die Quellen jener Gesangseinlagen anzugeben, gelingt nur in wenigen Fällen, da ja leider so viele italienische Partituren aus jener Zeit verloren gegangen sind [2], und die Franzosen meistens ganz ungeniert plünderten, ohne den Komponisten oder das betreffende Stück zu bezeichnen.

Es würde hier zu weit führen zu versuchen, die Fundorte der Arien aus »*Ninette*« festzustellen. Nur soviel sei gesagt, daß in diesem Stück die italienischen Arien einen ungleich größeren Raum als die Vaudevilles einnehmen, und daß die Musik mit ganz hervorragendem Geschmack und Geschick gewählt worden ist. Über den musikalischen Mitarbeiter oder Komponisten der »Ninette« herrscht eine ziemliche Unklarheit. Duny soll bereits ca. 1755 am Hofe von Parma, der stark von französischen Sitten und Einflüsssen beherrscht war, die Musik zu diesem Text geschrieben haben [3]. Wenn dies der Fall gewesen ist — in älteren Verzeichnissen seiner Werke ist dies Stück nie mit aufgeführt — [4]) so ist es jedenfalls verloren gegangen. Die vorhandenen ziemlich zahlreichen Exemplare der gedruckten Ninette-Partitur nennen keinen Komponisten und erwiesen sich sämtlich als die hier angeführte Parodie, die aber nun bald Favart, bald Duny, bald Blaise zugeschrieben wird [5].

Daß Duny bei dieser Parodie als musikalischer Mitarbeiter gewirkt haben soll [6], ist auch kaum anzunehmen, da die oft recht ungeschickten,

1) Vgl. Spitta: a. a. O.

2) Lajarte gibt in seinem Katalog der Pariser Opernbibliothek folgende von den Buffonisten damals gespielten Intermezzi (vgl. Jahn, Mozart I, S. 496) als vorhanden an: Rinaldo da Capua: *Donna superba*, Latilla: *Gli artigiani arrichiti* und *La finta Cameriera*, Ciampi: *Bertoldo in corte*, Selletti: *Il cinese rimpatriato*, Leo: *I viaggiatori*, Cocchi: *La scaltra governatrice.* Leider steht dieser Reichtum nur auf dem Papier und ist in Wirklichkeit nicht zu finden.
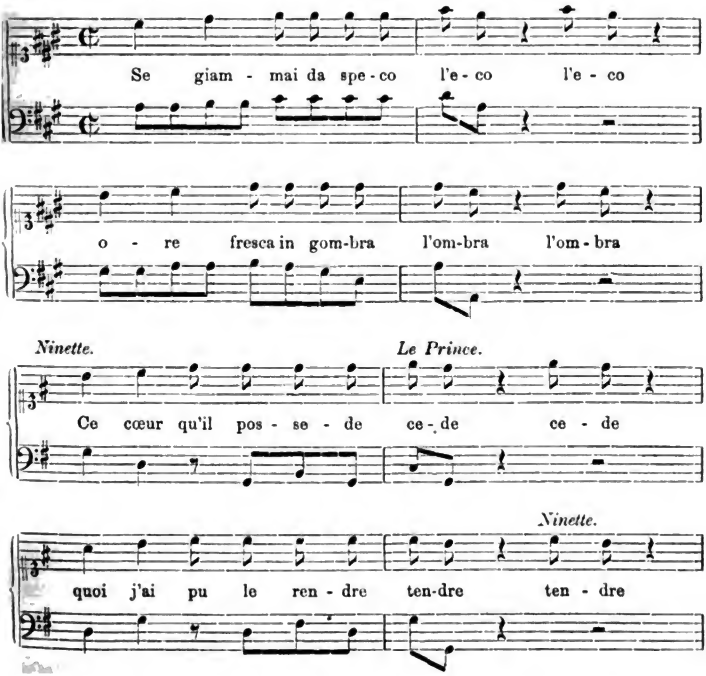
3) Pougin: Duny, Ménéstrel 46, S. 157.

4) Ebenda.

5) Unter »*Duny*« vergleiche Katalog der Königl. Hausbibliothek Berlin Nr. 1124. Chouquet: *Histoire de la musique dramatique en France*, S. 144. Riemann: Opernhandbuch. Grégoir: a. a. O. II, S. 115. Eitner: Quellenlexikon schreibt dasselbe Werk Favart und Duny zu, in der Annahme, Favart sei selbst Komponist gewesen. Unter »*Blaise*« steht es bei Kade: a. a. O.

6) Font: a. a. O., S. 346.

teifen Bässe auf keinen sehr geschulten Musiker schließen lassen[1]). Man ergleiche z. B. die reizende Echo-Arie aus Pergolesi's »*Maestro di nusica*«, die hier sehr glücklich bei der nächtlichen Verwechslungsszene on den vier Personen als Wechselgesang vorgetragen wird[2]), mit dem)riginal:



»*Ninette à la cour*« ist, vom textlichen und musikalischen Standpunkt betrachtet, als eine der bedeutendsten unter den damals entstandenen Parodien hervorzuheben, und das große Aufsehen, das sie hervorrief, daher wohl zu verstehen. Der Erfolg wurde noch bedeutend durch die Darstellerin der Ninette, Madame Favart, erhöht, die, wenn auch
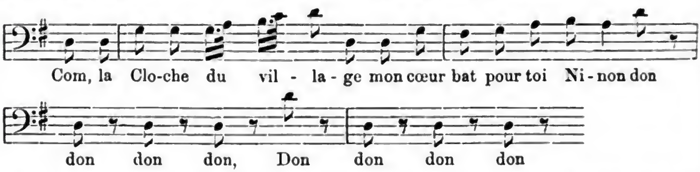
1) Unter dem Titel »*Le retour au village*« erschien, wie es scheint später — die Partitur (Königl. Hausbibliothek Berlin) trägt keine Jahreszahl — eine sehr verwässerte Bearbeitung der »Ninette«, zu der Duny eine recht dürftige Musik schrieb, die sich mit den Kompositionen des Pasticcio in keiner Weise messen kann.

2) Bereits von Spitta nachgewiesen a. a. O., S. 115.
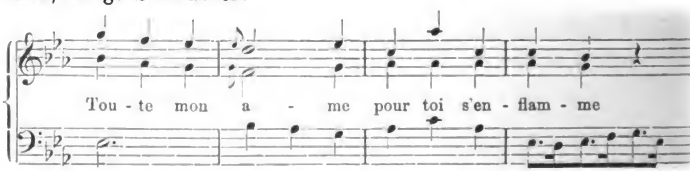
nicht ganz einstimmig[1]), als Frankreichs graziöseste und bezauberndste Schauspielerin gepriesen wurde. Sie soll auch ihrem Gatten bei der Wahl der Musikstücke behilflich gewesen sein[2]).

Weiße bewies sicher einen sehr richtigen Blick, als er gerade dieses Stück für eine deutsche Bearbeitung wählte. Er hielt sich dabei zum größten Teil wörtlich an das Original, erweiterte es aber wieder von zwei Akten auf drei Akte und übertrug den Dialog, der von Favart in leichten, flüssigen Versen geschrieben ist, in ziemlich holprige Prosa. Auch hier vermehrte er die Gesangseinlagen.

Die Musik der französischen Operette fand aber vor Hiller's Augen gar keine Gnade. Er meinte, ein Komponist mache eine armselige Figur, der zusammengelesene Stücke von deutschen und italienischen Komponisten zusammenflicke, die französischen Texte jämmerlich unter die Noten zerre und hier und da ein elendes Gassenlied von seiner Erfindung einschiebe[3]). Seine Empörung geht sogar so weit, daß er uns schon selbst die Fundorte einiger jener entlehnten Arien namhaft macht. So erfahren wir, daß das reizende Duett zwischen Colas und Ninette:



aus Latilla's Intermezzo »*La Giardiniera Contessa*« stammt, und daß der zarte, innige Schlußchor:



mit Auslassung des Mittelsatzes, Hasses Oper »*Leucippo*« entnommen ist[4]).

1) Ihre Gegner waren Grimm, Collé und Bachaumont; vgl. Font: S. 143.

2) Font: S. 346. Ihr Bild als Ninette veröffentlichte Pougin, Ménéstrel 73, S. 98.

3) Wöchentliche Nachrichten 1768 III, S. 66.

4) Akt I, Nr. 3 »*Dea delle selve*«. Derselbe Chor findet sich in dem Cosimi'schen Druck der »*Zingara*« von Rinaldo da Capua mit dem Text: *O dell' Egitto Nume Custode.* Spitta glaubte, er könne aus einer verloren gegangenen ernsten Oper Rinaldo's herrühren. Auch Bohn: Hundert historische Konzerte in Breslau, Seite 123, schreibt ihn Rinaldo zu. Man sieht daraus, daß schon die italienischen Partituren nicht zuverlässig sind. Mennicke: Hasse und Graun, S. 496 führt den Chor nicht an.

Eine ganz ähnliche schlechte Kritik schrieben die »Hamburger Unterhaltungen«, die die Musik zu »*Ninette*« ein abscheuliches Gemisch nannten, worin Hassesche Arien mit elend untergelegtem Text, Arien aus der italienischen komischen Oper, elende, alte französische Gassenhauer, dann wieder Arien mit schleppendem Lulli'schen Geschmack abwechselten[1]). Nur der Berichterstatter des Hannöverschen Magazins meint in seinem Schreiben über die komische Oper[2]), solche französische Operette sei ein Ding, das zwar eigentlich nichts ist, das sich mit allem putzt, was es findet, das aber, wenn ihm der Putz von einer geschickten Hand angelegt wird, ein sehr angenehmes Nichts werden kann.

Für das neue Libretto interessierte sich Hiller dagegen sehr. Die Art, wie er es komponierte, zeigt, daß trotz seiner Vorliebe für die italienische Kunst die französische Musik mit ihrer größeren Einfachheit und dem genaueren Eingehen auf den Text auch auf ihn nicht ganz ohne Einfluß geblieben war. Seine Musik zu »Lottchen am Hofe« war das Resultat erneuter, reiflicher Überlegungen, die er sowohl in der Vorrede zu dem Klavierauszug wie in seiner Selbstbiographie dargelegt hat. Die Musik durfte in diesem Stück, das durch seine politische Tendenz die Aufmerksamkeit des Publikums noch besonders fesseln sollte, weder die Verständlichkeit des Textes beeinträchtigen, noch den flotten Gang der Handlung zu sehr aufhalten. Deshalb ließ er das *Da capo* bei den Arien fort und vermied nach Möglichkeit häufige, unnötige Wortwiederholungen und lange melismatische Verzierungen. Wenn ihm trotzdem eine oder die andere Textwiederholung entschlüpft sei, so bäte er um Entschuldigung, da er sie der Melodie zuliebe hätte schreiben müssen[3]). In den französischen Parodien hatte ihn das mangelnde Gleichgewicht zwischen langen Arien und kleinen Volksliedern entschieden gestört. Deshalb verkürzte er einerseits die Arienform, anderseits erweiterte er die volksliedartigen Gesänge durch Ritornelle und Zwischenspiele, so daß die Gesangseinlagen alle eine ziemlich gleich lange Ausdehnung bekamen. Dagegen war er bemüht, die einzelnen Personen musikalisch möglichst genau zu charakterisieren[4]).

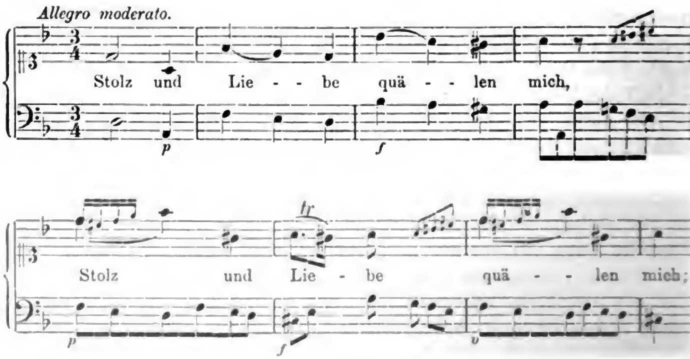
Es ist vielfach die Ansicht ausgesprochen worden, Hiller habe grundsätzlich die Bauern Lieder und die hochgestellten Personen Arien singen lassen. Durch diese dem Publikum schon langweilig und lächerlich gewordene Form habe er den Unterschied zwischen den verderbten Fürsten und Städtern einerseits und den braven, einfachen Landleuten ander-

1) **Hamburger Unterhaltungen** 1769, S. 286.
2) **Hiller**: Wöchentliche Nachrichten III, 1769, S. 95.
3) **Hiller**: Vorrede zum Klavierauszug »Lottchen am Hofe«.
4) **Hiller**: Selbstbiographie S. 311.

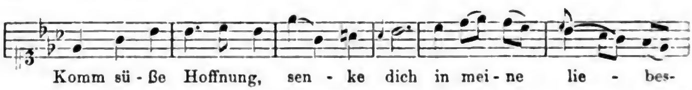
seits noch besonders scharf betonen wollen. In keinem der Hiller'schen Singspiele ist diese Tendenz auch nur angedeutet. Im Gegenteil benutzt er den Stil der großen Arie nicht nur, um hochgestellte Personen dadurch würdig zu charakterisieren, sondern wendet sie auch stets dann an, wenn er große Leidenschaften darstellen will, und in diesem Fall ist es ihm gleich, ob der Fürst oder die Bäuerin singt. Die kunstvolle Arie war in seinen Augen stets etwas viel Besseres und Vornehmeres als der liedmäßige Gesang, wie sich auch weiterhin zeigen wird. Die irrige Ansicht ist wahrscheinlich auf Reichardt zurückzuführen, der einmal schreibt[1]):

»Hiller konnte große Arien nicht ganz verwerfen . . . Ich finde dieses sehr schicklich, und besonders alsdann, wenn ich die Galerie über jenen König oder diesen Hofmann mit dem weit aufgesperreten Maule lachen höre«.

Der Prinz, der trotz seines unwürdigen Benehmens immer standesgemäß auftreten mußte, sang meist ganz im Stil der *opera seria*. Seine Arie:
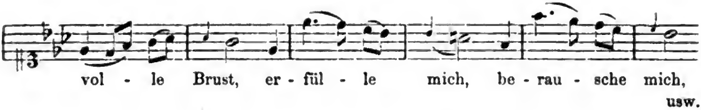


bringt z. B. die großen Intervallsprünge, durch die bei den Italienern Mut, Entschlossenheit und edle Leidenschaften dargestellt wurden[2]). Seine unlauteren Gefühle Lottchen gegenüber spricht er in der empfindsamen Arie aus:
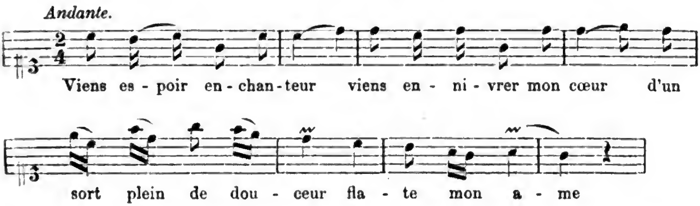


1) Reichard: Über die deutsche Oper, S. 8.

2) Vgl. Kretzschmar: Vorrede zu Holzbauer's »Günther v. Schwarzburg«, Denkmäler deutscher Tonkunst 8, 9, S. XVI.
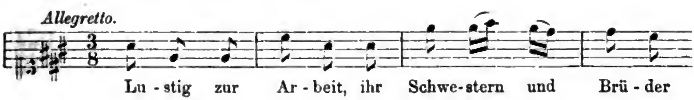


die aber für diesen Augenblick entschieden zu hoch im Ausdruck gewählt ist. Der französische »*prince*« faßt diese Liebelei mit dem hübschen Landkind viel leichtfertiger auf in seiner Arie:



Auch die obligate Sturmarie fehlt hier ebensowenig wie im französischen Original. Nur ist Hiller immer geneigt, alle Gefühle ins Sentimentale zu ziehen.

In Lottchens Rolle finden sich die mehr liedmäßigen, heiteren Gesänge. Gleich ihre erste Ariette:
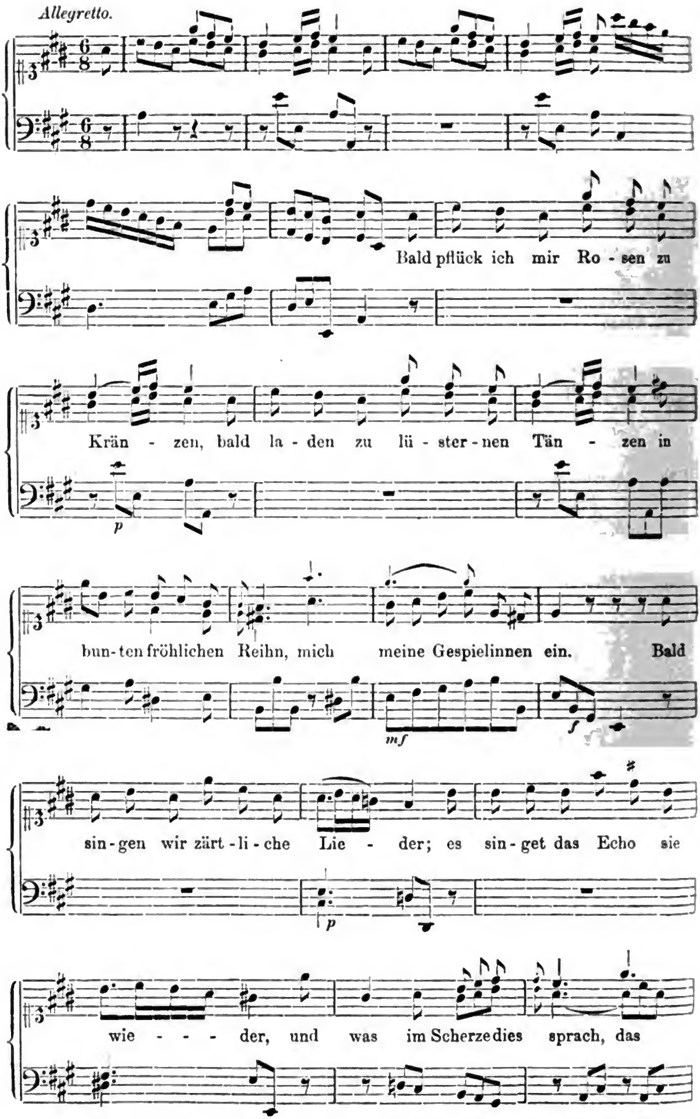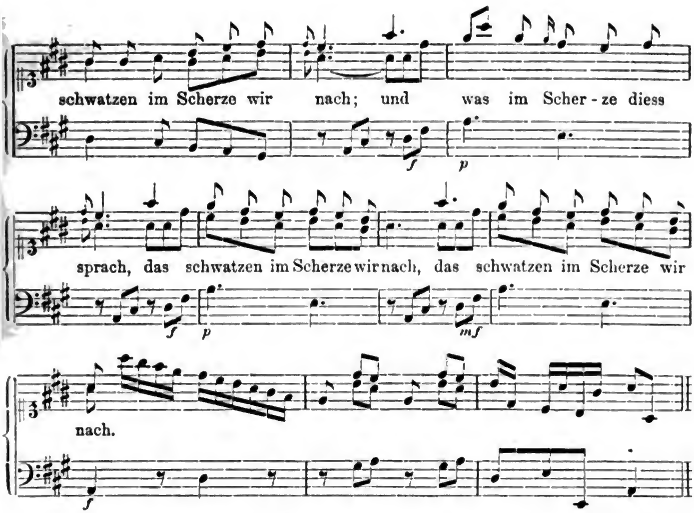


bringt eine fröhliche, pastorale Melodie, zu der die Bauern einen behaglichen Tanz aufführen können. Aber auch in ihren Liedern macht sich der italienische Einfluß geltend. So vergleiche man z. B. den Anfang von Latilla's Arie » *Cola sul Praticello*«[1]) aus »*la finta Cameriera*« — übrigens ein besonderes Bravourstück der Signora Tonelli in Paris[2]) — mit Hiller's graziöser Melodie, die hier, da sie weniger bekannt sein dürfte, ganz folgen soll:



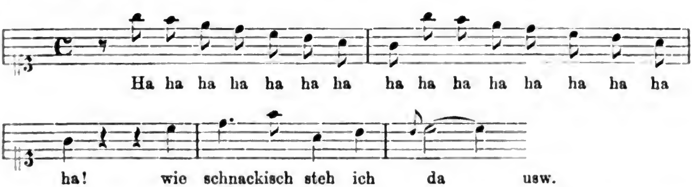
1) Auch in Favart's Parodie »*Raton et Rosette*« verwendet. Vgl. »*Théâtre de Favart*«, Bd. II, Nr. 3, Anhang Nr. 9.

2) Jansen: a. a. O., S. 159.

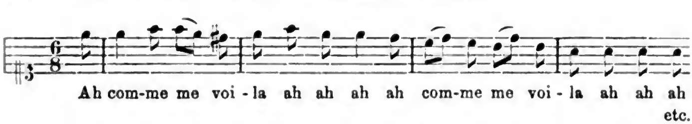

Allegretto.
Bald pflück ich mir Ro - sen zu
Krän - zen, bald la - den zu lü - ster - nen Tän - zen in
bun - ten fröhlichen Reihn, mich meine Gespielinnen ein. Bald
sin - gen wir zärt - li - che Lie - der; es sin - get das Echo sie
wie - - - der, und was im Scherze dies sprach, das
p
mf
f



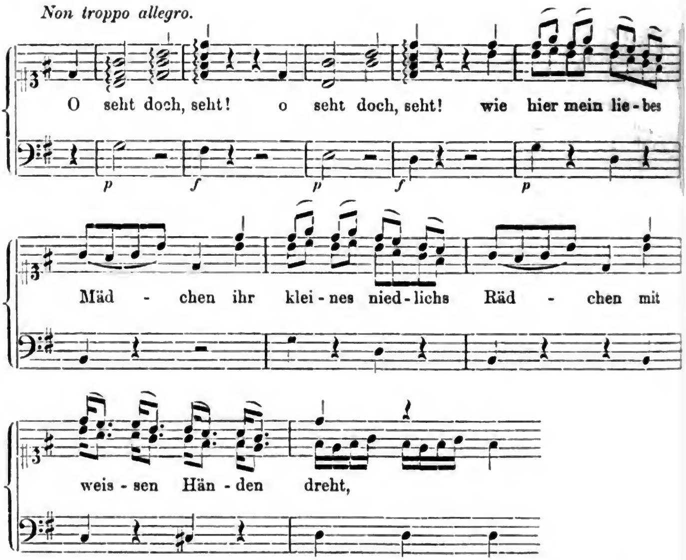
Zu wirklichem, bei Hiller seltenem Humor schwingt er sich in Lottchens Arie auf, die sie singt, als sie sich zum ersten Mal in Reifrock und hochgetürmter Perrücke im Spiegel sieht. Das deutsche Landkind lacht laut heraus über den ihr ebenso unnatürlich wie komisch erscheinenden Putz:
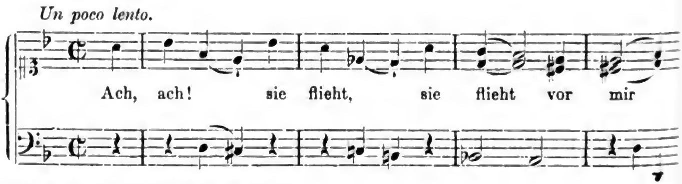


Ninette ist dagegen in dieser Szene ganz erschrocken über den ungewohnten Glanz und wagt nur schüchtern zu singen:
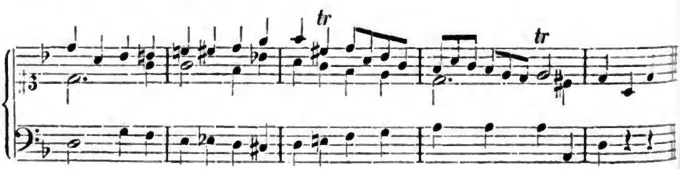


Gürge's Lieder haben wieder manchen Zug aus der Buffo-Oper aufzuweisen. Gleich seine erste Ariette:
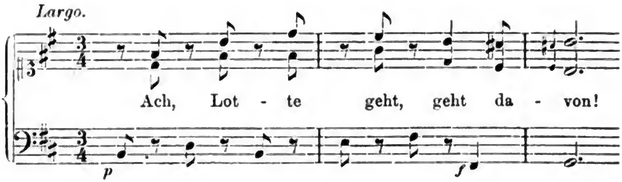


ist mit den langsamen Einleitungstakten und den folgenden schnellen Noten typisch für dergleichen Gesänge. Daß Hiller oft übermäßig sentimental werden konnte, zeigt sich auch in dieser Rolle. Wenn der arme Gürge weinend zusehen muß, daß sein Lottchen trotz aller Bitten doch an den Hof geht, so übertreibt er den Ausdruck des Schmerzes ganz beträchtlich. Gürge's Lieder:



mit dem choralartigen Schluß:
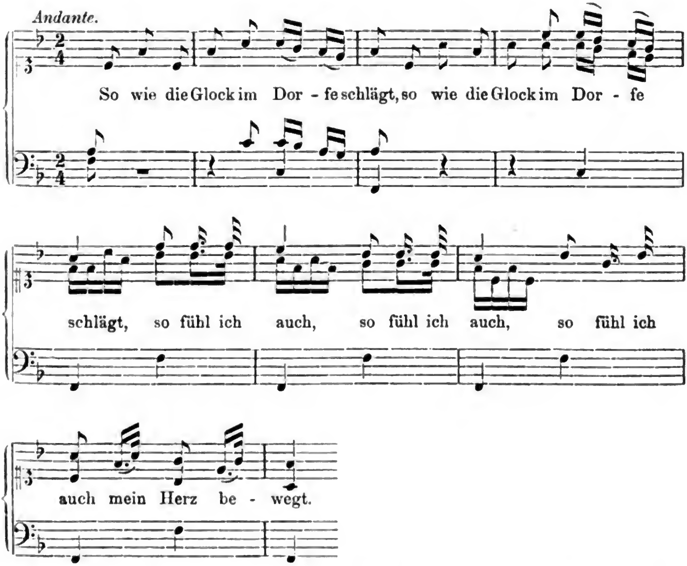


und



könnten in ihrer fast weichlichen Ausdrucksweise eine Klagearie in einem Oratorium der damaligen Zeit vorstellen. In dem französischen Original fehlen diese Gesänge.

Das Duett zwischen Lottchen und Gürge:
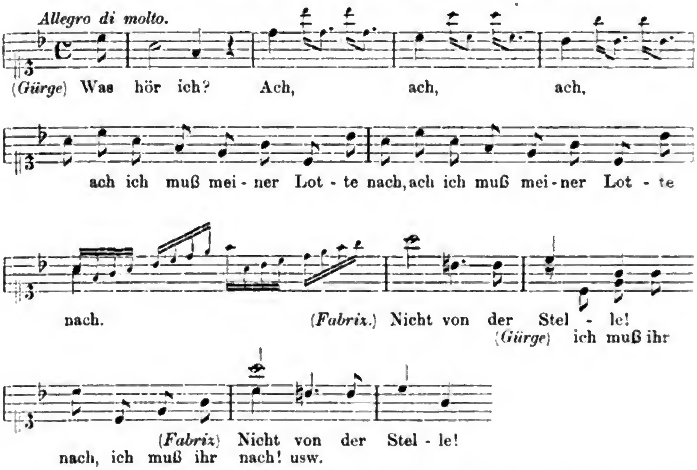


mit dem durch das ganze Stück im Baß erklingenden Glockenton, ist zwar ganz gefällig, wirkt aber auf die Dauer etwas eintönig und wird von der vorher erwähnten Latilla'schen Arie sehr in Schatten gestellt[1]).

Die Arien des Höflings Fabriz sind sämtlich so unbedeutend wie seine Rolle selbst.

1) Vgl. oben S. 42.

Italienischem Einfluß folgend, brachte Hiller so wenig Ensemble-Sätze wie möglich. Die Verständlichkeit des Textes litt immer dabei, und grade darauf kam es ja bei den Singspielen wieder sehr an. Überraschend gut ist Hiller aber ein Duett zwischen Fabriz und Gürge gelungen, der seiner Braut nacheilen will und von Fabriz zurückgehalten wird. Der hochmütige Ton des Adligen und der wütende und in seiner Erregung desto unbeholfenere des Bauern ist vorzüglich getroffen:



Das Quartett im Dunkeln ist Hiller nicht geglückt und fällt im Vergleich zu der geistreichen Verwendung der Echo-Arie im französischen Stück, wodurch die Mystifizierungen so glücklich illustriert werden, besonders ab.

Über die Sinfonie zu Lottchen am Hofe ist etwas Neues nicht zu sagen. Das letzte Allegro, ein kurzes Rondo, geht unmittbar in die erste Arie Lottchens über.

Auch zu »Lottchen am Hofe« erschien sogleich ein Klavierauszug, der in kurzer Zeit drei Auflagen erlebte (1766, 1770, 1776), eine Zahl, die nur noch von Hiller's bestem und auch noch jetzt nicht ganz vergessenem Singspiel »Die Jagd« erreicht wurde. Das war der deutlichste Beweis, welch großen Beifall diese Operette sogleich beim Publikum erlangte. Die Hamburger Unterhaltungen brachten eine äußerst lobende Rezension, in der sie darauf hinwiesen, daß der Komponist hier eine andere Manier angenommen habe, die ihm auch vortrefflich geglückt sei[1].

1) Hamburger Unterhandlung IV, S. 650.

Aus dieser Kritik ersieht man, daß die Auffassung des neuen Stückes ganz der entsprach, die Weiße und Hiller gewünscht hatten. Die Verschmelzung des französischen und italienischen Stils wurde erkannt, ebenso die größere Einfachheit und Kürze der Arien und Lieder, die dadurch die Aufmerksamkeit von der Handlung selbst nicht zu sehr ablenkten. Das Spiel der Mademoiselle Steinbrecher wurde wieder sehr gelobt, ebenso der Bassist Henke, der den Fürsten gab. Hiller schrieb selbst in seinen Wöchentlichen Nachrichten[1]):

»Es ist für einen patriotischen Deutschen eine allzu angenehme Sache, den deutschen Gesang sich bisweilen der Schaubühne bemächtigen zu sehen, von welchem ihn der italienische gänzlich verdrungen zu haben schien.«

Im Vergleich mit dem französischen Original muß man wohl zugeben, daß Weiße und Hiller die Charaktere vergröberten, und daß Hiller's Talent dem der italienischen Buffokomponisten gewiß bei weitem nicht gewachsen war. Aber die größere Derbheit und die naive Aufrichtigkeit in der Auffassung, auch die größere Sentimentalität brachten das deutsche Stück dem Verständnis des damaligen Publikums entschieden. näher[2]). Immer wieder muß aber auch bei den uns unverhältnismäßig groß erscheinenden Erfolgen der Hiller'schen Singspiele zunächst die Verständlichkeit der Sprache und dann das patriotische Selbstgefühl der friderizianischen Zeitgenossen in Rechnung gezogen werden.

Mit dieser Arbeit hatten also die Verfasser erreicht, den ausländischen Singspielen eine wirkungsvolle deutsche Bearbeitung entgegenzustellen, und sie glaubten wohl bestimmt, damit auch zugleich eine in ihren Elementen national deutsche komische Oper gewonnen zu haben. Sie zögerten deshalb nicht, auf dem einmal eingeschlagenen Wege weiter fortzuschreiten. Zunächst aber erschien auf dem Koch'schen Theater in Leipzig noch ein sogenanntes Nachspiel: »Die Muse« von Schiebeler, mit Musik von Hiller, das mit den Singspielbestrebungen aber nur wenig Beziehungen hat.

---

1) Wöchentliche Nachrichten: I, S. 376 f.

2) Lottchen am Hofe wurde noch beinah fünfzig Jahre später in Wien allerdings mit wenig Erfolg aufgeführt. Der Text war nach Favart und Weiße neu bearbeitet, die Musik zum Teil von Berton dem Jüngeren geschrieben. (Henri B., 1767—1844 Paris.) Die älteren Theaterfreunde hätten mit Vergnügen ein paar Original-Lieder-Melodien der einfachen hillerischen Komposition wiedererkannt, die hier recht glücklich und sinnig benutzt worden seien. Allg. mus. Zeitung 17. Jahrgang 1815, S. 853.

Die Muse

wurde am 3. Oktober 1767 zum ersten Mal aufgeführt[1]. Der sehr dürftige und gesuchte Inhalt wird in den Hamburger Unterhaltungen mitgeteilt[2].

Die Geschichte spielt im alten Griechenland. Ein sehr poetisch veranlagter Jüngling soll auf den Wunsch seines Vaters heiraten. Er will es aber nicht, da er sich ganz der Poesie widmen möchte. Das betreffende junge Mädchen, das der Vater ausgesucht hatte, wird tot gesagt und erscheint dem Jüngling unter der Maske der Muse Urania, übrigens, wie tadelnd bemerkt wird, im modernen französischen Kostüm mit großem Reifrock. Der Jüngling verliebt sich in sie und wünscht, daß sie eine Sterbliche wäre, damit er sie heiraten könne. Sie entdeckt sich ihm darauf, und alle Wünsche sind nun erfüllt.

Hiller schrieb zu diesem Einakter vier Arien im Bravourstil, ein Duett, einen Schlußchor mit Trompeten und Pauken und ein begleitetes Rezitativ; im übrigen wird der Dialog gesprochen. Wie Hiller selbst sagt, unterscheiden sich diese Gesänge von den komischen durch eine etwas ausführlichere Einrichtung und durch Melodien, die von seiten der Sänger sowohl als des Orchesters einen feineren und richtigeren Vortrag erfordern. Die erste Arie der Muse enthält z. B. sehr viel Koloratur und wird vom Streichorchester pizzicato, wodurch die Laute, mit der die Muse auftritt, nachgeahmt werden soll, und einer obligaten Oboe begleitet, die im Klavierauszug auf ein drittes System geschrieben wurde.

Durch dieses Stück wird aufs neue bewiesen, daß Hiller nicht durch die Rücksicht auf seine Sänger, sondern durch anderweitige Überlegungen dahin geleitet wurde, in seinen Singspielen einen einfacheren Ton anzuschlagen. Die Steinbrecher gefiel in der Rolle der Muse wieder außerordentlich[3]. Der Klavierauszug wurde zusammen mit dem des später aufgeführten »Dorfbalbier« herausgegeben.

Die Liebe auf dem Lande.

Am 18. Mai 1768[4] erschien ein neues Weiße-Hiller'sches Singspiel, das Hiller selbst als »Kompagnon« zu Lottchen am Hofe bezeichnet. Auch in diesem Werk wird die Verderbtheit der Fürsten und Beamten der Unschuld und rechtlichen Denkungsweise der Landbevölkerung entgegengestellt. Weiße hat diesmal zwei französische Operetten als Vorbilder

1) Wöchentliche Nachrichten: II, S. 118.
2) Hamburger Unterhaltungen: IV, S. 894.
3) Hamburger Unterhaltungen: IV, S. 894.
4) Wöchentliche Nachrichten: II, S. 368.

gewählt und sie zu einer verschmolzen, nämlich »*Annette et Lubin*« von Madame Favart (15. Febr. 1762) und »*La Clochette*« von Anseaume, Musik von Duny.

»*Annette et Lubin*« ist eine der graziösesten französischen Idyllen und hatte ebenfalls in Paris einen ganz besonders großen Erfolg gehabt. Burney zählt es mit zu den Stücken, die er bei seinem Pariser Aufenthalt 1764/65 mit am liebsten gesehen habe[1]), und in dem erwähnten »Schreiben über die komische Oper« aus dem »Hannöverschen Magazin« heißt es: »Jetzt, Madame, komme ich auf eines Ihrer Lieblingsstücke, auf die Operette *Annette et Lubin*[2])«.

Unter Madame Favart's Namen erschienen sechs Singspiele, nämlich;

Les Amours de Bastien et Bastienne, Parodie des *Devin du village* 1753.
Les Fêtes d'Amour 1754.
Les Ensorcelés 1757.
La Fille mal gardée 1758.
La Fortune au Village 1760.
Annette et Lubin 1762.

Sie bilden zusammen den fünften Band des »*Théâtre de Favart*«. Bei jedem dieser Stücke werden ein bis zwei Mitarbeiter genannt, und deshalb ist die Autorschaft von Madame Favart häufig sehr stark angezweifelt worden. Bei Annette et Lubin soll ihr Freund, der Abbé Voisenon, den größten Anteil gehabt haben, und dieser »*Archevêque de la Comédie italienne*«, wie sein Spitzname lautete, gab sogar nicht undeutlich zu verstehen, daß er das Stück überhaupt allein geschrieben und der Dame nur aus Rücksicht und Freundschaft den Autortitel überlassen habe[3]). Aber weder der Charakter noch die poetische Begabung Voisenon's werden uns in einem sehr günstigen Licht gezeichnet[4]). Über die Art der gemeinschaftlichen Arbeit der Madame Favart und ihrer Freunde klärt uns vielleicht der Prolog zu den *Fêtes d'Amour* auf, der übrigens in starker Anlehnung an die Einleitung zur *Beggar's Opera* geschrieben zu sein scheint. Madame Favart und ein Schauspieler Chauville treten darin auf und unterhalten sich über das aufzuführende Stück. Chauville will nicht glauben, daß es von Madame Favart sei. Diese erzählt denn auch, daß sie die Verse nicht geschrieben habe; dafür hätte sie kein Talent; sie könne nur den Plan entwerfen, der allerdings die Hauptsache sei; dann suche sie sich einen geschickten und liebenswürdigen Autor, »*qui veuille bien donner des grâces à ma prose*«.

1) Burney: *General history of Music.* IV, S. 617.
2) 56. Stück 1769, abgedruckt in den Wöchentlichen Nachrichten III. S. 89 ff.
3) Vgl. Lessing: Hamburger Dramaturgie, 53. Stück auch Minor a. a. O. S. 163,
4) Font: a. a. O., S. 162 ff.

Die Fabel von *Annette et Lubin* stammt aus einer Erzählung von Marmontel[1]) die von Madame Favart in außerst geschickter und dezenter Weise für eine Bühnenbearbeitung benutzt wurde. Der Inhalt lautet bei ihr wie folgt:

Annette et Lubin sind Waisenkinder, die zusammen in einem Dorf aufgewachsen sind. Sie führen ein idyllisches Schäferleben und lieben sich in aller Unschuld und Harmlosigkeit. Der Bailli des Ortes möchte aber Annette für sich gewinnen und versucht deshalb ihr klarzumachen, daß ihre Liebe zu Lubin sündhaft sei, da sie nicht die Mittel hätten, sich zu heiraten. Annette weist den Bailli zurück, und dieser verklagt die beiden bei dem Herrn des Gutes. Der Seigneur läßt sich die Schuldigen vorführen. Annette kommt äußerst schüchtern und blöde herbei, wird aber von Lubin, der sich von dieser Vorstellung das beste verspricht, eifrig aufgefordert, näher zu kommen. Kaum aber erblickt sie der Gutsherr, so findet er solch Gefallen an ihr, daß er sofort befiehlt, sie auf sein Schloß zu führen. Zur Freude des Bailli wird sie von den Dienern weggeschleppt; doch Lubin eilt ihr nach, befreit sie mit Hilfe seines Stockes und holt sie sich zurück. Der Seigneur ist darauf von einer so tiefen Liebe derartig gerührt, daß er dem Bailli befiehlt, das Paar sofort ehelich zu verbinden, und das Stück schließt mit den Worten des beschämten Herren: »*Du vrai bonheur voilà l'image. Ils jouissent de tout, en vivant simplement. Gens de cour, venez au village, Pour connaître le sentiment.*

Auch hier wurde also der Gegensatz von höfischer Verderbtheit und ländlicher Unschuld gepredigt. Aber erst Madame Favart gab dem Stück diese tendenziöse Wendung, durch die sie aufs glücklichste die pikante Seite der Marmontel'schen Erzählung umging und das Interesse des Publikums vollständig auf die damals alle Gemüter bewegende, revolutionäre Richtung hinlenkte.
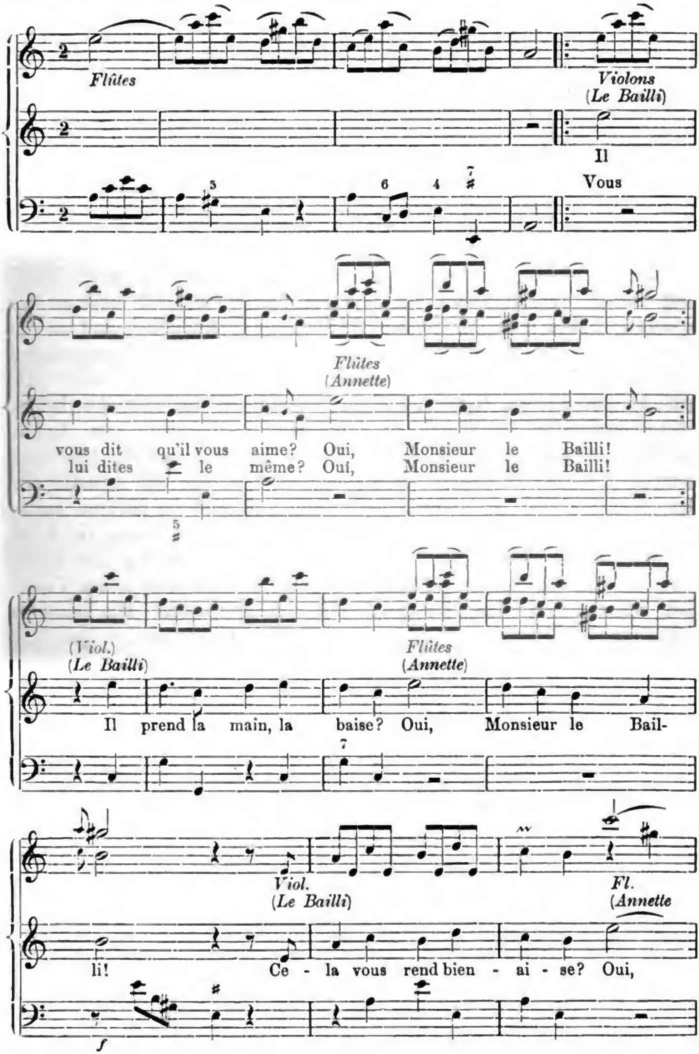
Große Anziehung übte in dieser Idylle wieder die Musik aus, die im Gegensatz zu Ninette à la cour vorzugsweise aus Volksliedern besteht. Nun erfahren wir auch den Namen des musikalischen Mitarbeiters: es war Blaise, erster Fagottist am *Théâtre italien*[2])), der die Akkompagnements zu den Liedern schrieb und laut Überschrift selbst einige Arien verfaßte[3]). Die Volkslieder werden teils zu Erzählungen strophenweise gesungen, teils werden sie aber auch zu Duetten und Ensembles, freilich immer nur im Wechselgesang, verwendet, also eine Art des gesungenen Dialogs, wie man ihn in den früheren, durchweg auf Volksliedern gesungenen Vaudeville-Operetten findet, so z. B. in einem Duett zwischen dem Bailli und Annette, in dem jener ihr die Sündhaftigkeit ihrer Liebe zu Lubin klar zu machen versucht und Annette auf alle Einwände immer beharrlich auf dieselbe musikalische Phrase »*Oui, Monsieur le Bailli*« antwortet. Man achte auch auf die liebliche pastorale Begleitung in der Oberstimme
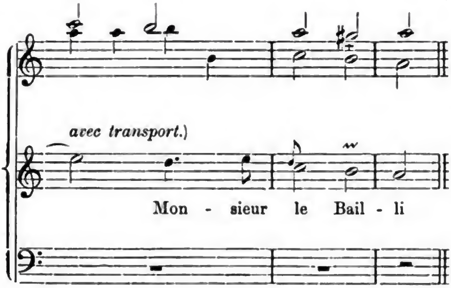
1) Minor: a. a. O., S. 164. Marmontel: *Contes moraux* II, S. 213f.

2) Burney: a. a. O., IV, S. 624.
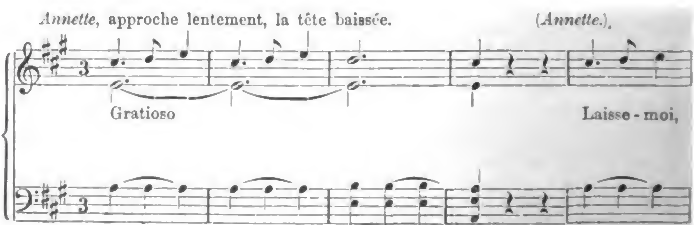
3) Titelblatt des Exemplars aus der Bibl. der Königl. Hochschule f. Musik. Berlin.
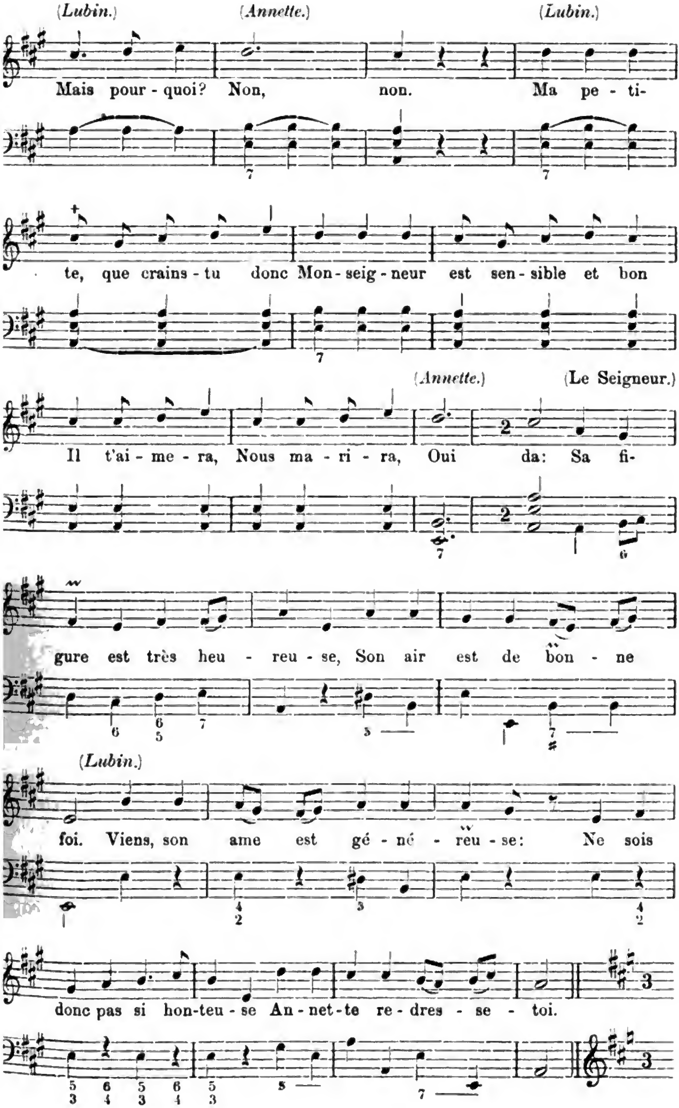
und die abwechselnden Instrumente; Annette wird stets von der Flöte, der Bailli von den Violinen begleitet.
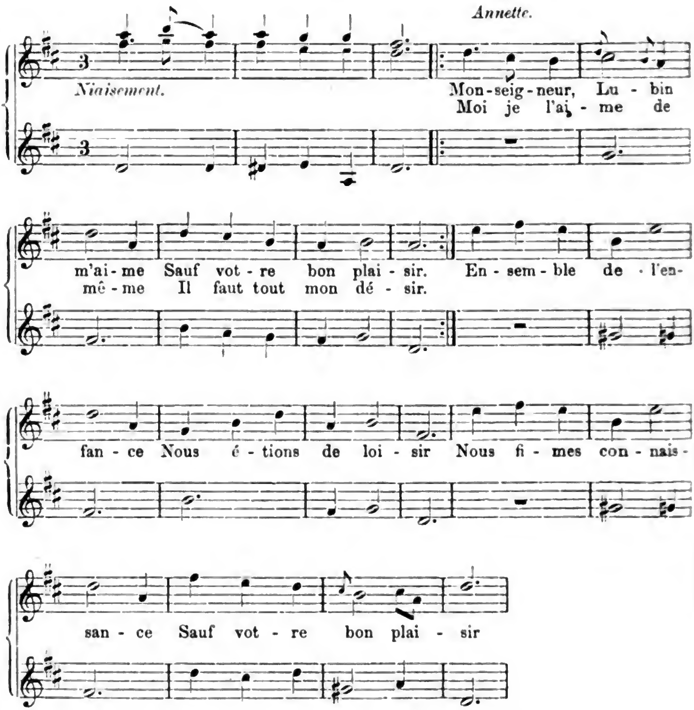




Ebenso wirkungsvoll ist ein Terzett zwischen dem Seigneur, Lubin und Annette. Diese fürchtet sich vor dem Herren und will nicht zu ihm kommen; Lubin redet ihr gut zu, der Seigneur sei freundlich und tue ihr nichts. Die erste Unterhaltung wird auf ein monotones Liedchen gesungen, dessen Abschnitte auf Annette und Lubin verteilt sind. Da erblickt plötzlich der Herr das niedliche Mädchen und fällt den beiden höchst interessiert ins Wort: »Sa figure est très heureuse« usw. Lubin, der das für einen Ausdruck wohlwollender Gesinnung auffaßt, führt den muntren Ton des Gutsherrn weiter und redet eifriger auf Annette ein, ihre Schüchternheit zu überwinden. Endlich kommt sie zögernd herbei und singt stockend und befangen, daß sie sich beide »*sauve votre bon plaisir*« liebten. Diese Melodie ist womöglich noch einfacher und monotoner als die des Anfangsliedes. Die Melodie des Seigneurs ist ein Volkslied, bekannt unter dem Namen: *Romance de Marmontel.* Die letzte ist Rousseau's »*Devin du village*« entnommen. Dort singt es Colas als Liebeslied: »*Dans ma cabane obscure, toujours soucis nouveaux*«. Vielleicht hat Madame Favart den für Natürlichkeit so begeisterten Komponisten des vielbewunderten französischen Singspiels etwas verspotten wollen, indem sie seinen melancholischen Gesang für den Ausdruck unbeholfenster Schüchternheit setzte.




(Lubin.)
(Annette.)
(Lubin.)
Mais pour - quoi? Non, non. Ma pe - ti-
te, que crains - tu donc Mon - seig - neur est sen - sible et bon
(Annette.)
(Le Seigneur.)
Il t'ai - me - ra, Nous ma - ri - ra, Oui da: Sa fi-
gure est très heu - reu - se, Son air est de bon - ne
(Lubin.)
foi. Viens, son ame est gé - né - reu - se: Ne sois
donc pas si hon-teu - se An - net - te re - dres - se - toi.
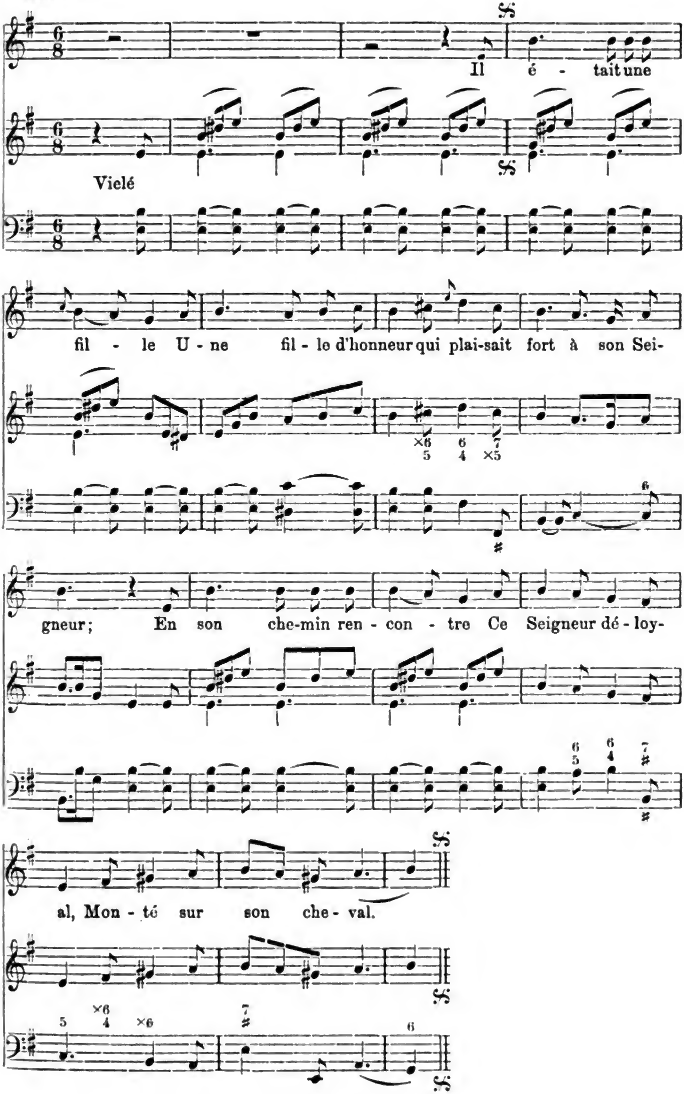


Als besonders beachtenswert sei hier noch ein Lied Annette's mitgeteilt, das sie ihrem Lubin vorsingt: »*Il était une fille d'honneur*«, das Weiße auf die durch Haydn's Jahreszeiten weltbekannten Worte übersetzte: »Ein Mädchen, das auf Ehre hielt«[1]). Die eintönige, melancholische Weise, eine der populärsten Melodien in den südlichen und mittleren Provinzen Frankreichs, war bekannt unter dem Namen: »Die Klage der Pierrette[2]). Hier lernt man auch Blaise wieder als geschmackvollen Begleiter kennen.

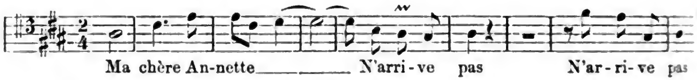
1) Eschenburg hat das F.'sche Stück ebenfalls übertragen unter dem Titel »Lukas und Hannchen«. Die Musik dazu schrieb ein Organist aus Celle, Beckmann (Hamb. Unterh. X, S. 73). Der betreffende Text lautet dort: Es war ein junges Mädchen — Von reizender Gestalt, — Dem Herrn des Dorfs gefiel sie bald. Es trat auf ihrem Wege — Der Herr sie einmal an; — Vernimm, was sie getan.

2) Tiersot: La chanson populaire en France S. 520.
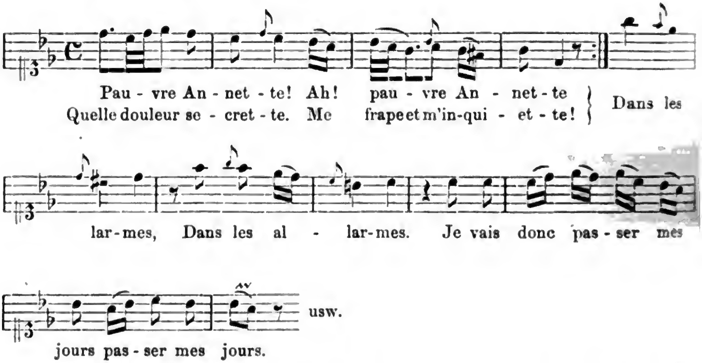
Annette.


Il é - tait une
Vielé
fil - le U - ne fil - le d'honneur qui plai-sait fort à son Sei-
gneur; En son che-min ren - con - tre Ce Seigneur dé - loy-
al, Mon - té sur son che - val.

Wie in den vorher besprochenen Parodien finden wir auch hier italienische Arien eingestreut, so z. B. das höchst anmutige und charakteristische Stück, in dem Lubin seine Unruhe über Annette's langes Ausbleiben äußert. Die Überschrift lautet: *Da te, Cutano, non posso andar*[1].
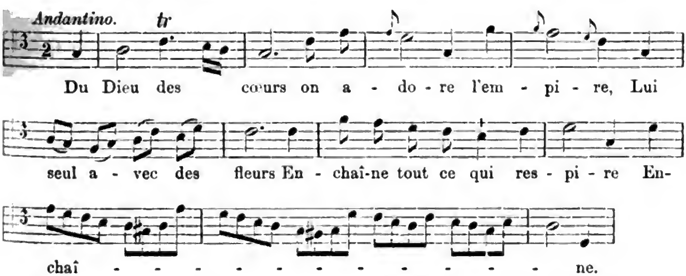


Auch in dieser Parodie begegnen wir einer Hasseschen Arie, die zu Hillers Empörung[2] nicht einmal vom Seigneur, sondern von der kleinen Annette gesungen wird. Und doch wirkt der weiche, schmerzlich resignierte Klagegesang an dieser Stelle besonders rührend. Der Bailli hat Annette eben verlassen, und nun sie allein ist, kann sie ihrem Kummer und Zweifel beredten Ausdruck geben. Die Arie:



stammt aus Hasse's Oper »*Adriano in Siria*«, dort mit dem Text »*Prigioniera abandonata*«[3]. Madame Favart oder ihre respektiven Mitarbeiter kümmerten sich bei Auswahl der Melodien für ihre betreffenden Personen nicht weiter um deren Stand, sondern nur um deren jeweilige Gemütsstimmung, die sie möglichst prägnant illustrieren wollten. Daher singt der Herr allgemeine Betrachtungen über die Zufriedenheit auf ein einfaches Volkslied »*Ce n'est que dans la retraite*«[4], und der Bauer äußerst seine Wut über den Raub seines Mädchens in einer rollenden Koloratur-Arie: *Non, non je ne crains personne*[5].

1) Favart: *Théâtre choisi* 1809. Bd. II, S. 213.
2) Wöchentliche Nachrichten: III, S. 67.
3) Ebenda. Bei Mennicke: a. a. O. nicht angeführt.
4) Klavier-Ausg. S. 8.
5) Ebenda S. 45.
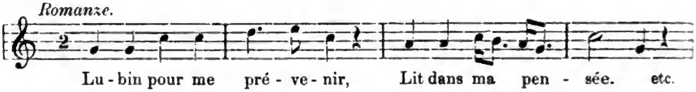
Trotz all der liebenswürdigen Naivität, mit der Madame Favart ihre ländlichen Personen ausgestattet hatte, fand sie doch noch Gelegenheit, in die bäuerlichen, idyllischen Liebesgespräche eine ganz boshafte Erinnerung an den noch immer nicht vergessenen Buffonistenstreit einzuflechten. Im Jahre 1753 hatte bekanntlich Mondonville auf Befehl des Königs die Musik zu einer »*pastorale héroïque*« geschrieben mit dem Titel: »*Titon et l'Aurore*«, die dem Erfolg der italienischen Gesellschaft ein Ende bereiten sollte. Um dies französische Stück durchzusetzen, wurde der Beifall bei der ersten Aufführung, am 9. Januar 1753[1]), durch die königliche Clique provoziert[2]), und trotz der größten Langenweile, die die Zuschauer dabei ausstehen mußten, war jede Vorstellung des Titon voll besetzt von Antibuffonisten, so daß Grimm jenen boshaften, doppelsinnigen Satz schrieb: *Tout était loué dans cet opéra à l'exception de l'ouvrage*[3]). Favart hatte denn auch schleunigst eine Parodie darauf geschrieben: *Raton et Rosette*, eine jener durchweg gesungenen, mit einigen italienischen Arien geschmückten Vaudeville-Operetten, in der aber Mondonville's Musik zu Titon wieder selbst gar nicht verwendet wurde[4]). Diese Episode muß 1762 noch nicht vergessen worden sein; denn als Lubin seiner Annette ein Lied vorführen will, wie man es in der Stadt singt, da beginnt er mit der letzten Arie des Titon:



die mit ihrer schlechten Deklamation und den falsch angebrachten, übermäßig vielen Verzierungen gewiß als Muster einer mißverstandenen Koloratur-Arie gelten kann. Daher unterbricht denn auch Annette den Gesang schon nach wenig Takten und meint, Lubin's schönes Lied langweile sie sehr, und was hieße denn das: »Gott der Herzen« und »Ketten mit Blumen«!

1) Grégoir: a. a. O. II, S. 53.
2) Font: a. a. O., S. 262 ff.
3) Grimm: Corresp. litt. II, S. 365, vgl. auch Jansen: a. a. O., S. 198.
4) Vgl. *Théâtre de Favart* II, Nr. 3. Eine nicht ganz vollständige Abschrift besitzt die Kgl. Hausbibl. Berlin. Ein Baptiste Anselm dem das Stück dort zugeschrieben ist, hat wohl die Ouvertüre und einige Tänze neu komponiert.

Sie wollte schnell dagegen eine Melodie singen, wie man sie auf dem Lande liebt, und stimmt ein einfaches Volkslied an:



Da in der deutschen Bearbeitung diese satirische Episode ganz besonderen Beifall fand, ohne daß man die näheren Beziehungen in der französischen Vorlage kannte, und auch diese selbst in neueren Darstellungen, wie es scheint, immer übersehen wurden, so schien es angebracht, darauf etwas näher einzugehen.

Für eine weitere Besprechung dieses liebenswürdigen und graziösen Stückes ist hier leider nicht der Ort. Es sei nur noch erwähnt, daß es in Frankreich von der italienischen Partei wieder heftig befehdet wurde. Grimm mußte mit Empörung konstatieren, daß sich alle Kindsköpfe in Frankreich nach diesen »*favardages*« umdrehten, und daß er sich jedesmal, nachdem er ein solches Stück gesehen habe, wie gerädert, wie nach einem Fieberanfall fühle, und es über seine Kräfte ginge, sich dergleichen etwa zweimal anzusehen[1]). Als er Philidor's »*Sancho Pansa*« beurteilt, weiß er nichts Niederschmetternderes zu sagen, als daß der Komponist wahrscheinlich die Musik von *Annette et Lubin* nachgeahmt habe[2]). Auch in jenem vorher erwähnten Schreiben über die komische Oper[3]) wird gemeint, daß wenn die Musik nicht so ganz französisch und so sehr mittelmäßig wäre, das Stück bei anderen Nationen noch mehr Beifall finden würde. Bei objektiver Prüfung muß man jetzt aber doch dem Publikum Recht geben, das Annette et Lubin zu den beliebtesten Repertoirestücken erhob. Auch auf französischen Kupferstichen findet man noch nach vielen Jahren Szenen aus diesem Werk dargestellt[4]).

Favart schrieb auf dies Singspiel seiner Frau eine überaus derbe Parodie[5]), die bei einem Fest der Marquise de Monconseil für den Herzog von Richelieu in dem Schlößchen Bagatelle von denselben Schauspielern aufgeführt wurde, die das Stück auf dem Théâtre italienne gespielt hatten. Diese Parodie ist aber nur geeignet, die Liebenswürdigkeit, Dezenz und Grazie des Originals in desto hellerem Lichte erscheinen zu lassen.

Die andere Operette »*La Clochette*« von Anseaume hat Weiße als zweiten Akt in das Favart'sche Stück eingeschoben. Die Anseaume'sche

1) Grimm: a. a. O. V, S. 327.

2) Grimm: a. a. O. III, S. 213.

3) Hiller: Wöchentliche Nachrichten III, 1769, S. 97.

4) Ein Kupferstich von Debucourt aus dem Jahr 1789, die Vorstellung der Annette durch Lubin beim Seigneur, z. B. Im Privatbesitz.
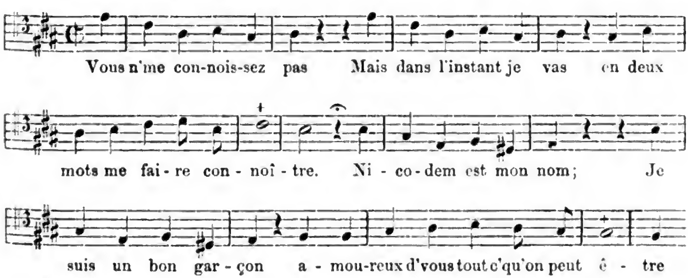
5) Abgedruckt in Favart: *Théâtre choisi* 1809 I, S. 171 ff.

Fabel behandelt eine Erzählung von Lafontaine[1]) und ist das Urbild einer arkadisch idyllischen Pastorale, in der Schäfer und Schäferin gewiß noch nicht die zierlich gestickten seidenen Röcke durch realistische Bauernkleidung ersetzt hatten, wie sie Madame Favart auf Anregung ihres Gatten eingeführt hatte[2]).

Colin und Colinette, ein Schäfer und eine Schäferin, lieben sich. Colinette wird von einem reichen Bauern Nicodème verfolgt, den sie zurückweist. Dieser sinnt auf eine List, um Colinette's Liebe zu gewinnen. Er nimmt ihr Lieblingslämmchen fort und versteckt es. Wenn sie dann das Tier sucht, will er es ihr wiederbringen und hofft, daß sie ihm in ihrer Freude alles gewähren wird, was er als Belohnung fordern würde. Aber Colin erfährt den Plan, findet das Lamm, und als Nicodème es aus seinem Versteck abholen will, hat Colin es bereits fortgenommen und neckt nun den vergeblich suchenden Nicodème mit dem Glöckchen, das dem Lamm um den Hals gebunden war. Schließlich lockt er Nicodème damit in den Schafstall und sperrt ihn dort ein. Nicodème steigt aufs Dach und muß zusehen, wie das Liebespaar sich wieder gefunden hat; denn Colinette war vorher auf Colin etwas eifersüchtig gewesen.

In der »Liebe auf dem Lande« ist die Rolle des Nicodème dem Bailli, bei Weiße »Schösser« genannt, zuerteilt. Dieser denkt sich die List mit dem Lamm aus, um Annette-Lieschen zu gewinnen, und wird von Lubin-Hänschen gefoppt.
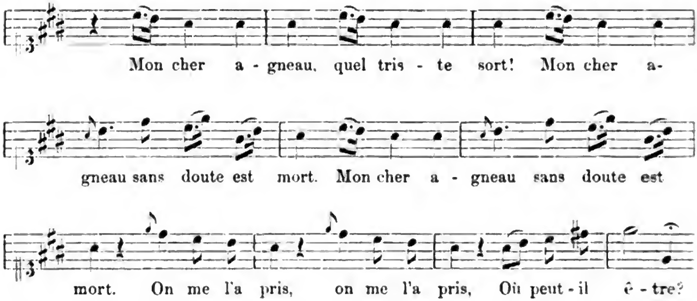
Duny schrieb zu diesem schäferlichen Libretto eine liebliche, einfache, dem Inhalt vollkommen angemessene Musik, in der er sich wieder sichtlich dem Charakter der französischen Volksmusik näherte. Als musikalischer Humorist bewährte er sich ebenfalls, z. B. in der Arie, mit der Nicodème sich der Colinette vorstellt. Man sieht förmlich, wie der dumme Bauer nach jedem ungeschickten kurzen Satz, den er herausbringt, einen verlegenen Kratzfuß macht:



Wie lieblich und einfach beklagt Colinette den Verlust ihres Lämm-

1) Grimm: a. a. O. V, S. 273. La Fontaine: Regnier, *Oeuvres* VI, S. 3f.
2) Font: a. a. O., S. 225.

chens; die Melodie erinnert im Charakter lebhaft an jene französischen Volksmelodien, die unter dem Namen »*Compleintes*« bekannt waren.



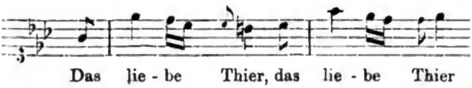
Auch das Glöckchen hat seine musikalische Rolle. Es ist auf $\overline{\overline{d}}$ abgestimmt und klingt freundlich neckend in das mit Arioso vermischte Rezitativ des vergebens suchenden Nicodème hinein.

Grimm, der zwar diesmal die Musik ganz hübsch findet, vielleicht weil Duny von Geburt Italiener war, meint aber doch, daß der gute Papa Duny nicht mehr jung und die Komposition schon ein wenig veraltet und schwach sei [1]).
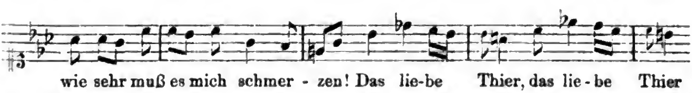
Weiße hat sich auch diesmal genau an das Vorbild gehalten. Annette et Lubin übersetzte er fast wörtlich, nur übertrug er den Dialog wieder in Prosa. Von der Clochette benutzte er nur den zweiten Teil. Eine Nebenperson, Gretchen, erfand er dazu, damit der Schösser zum Schluß auch noch eine Frau bekommt. Die beiden Hauptpersonen haben in der deutschen Übersetzung leider recht viel von ihrer natürlichen Frische und Naivität eingebüßt. Lieschens Sprache ist lange nicht so schüchtern dem Gutsherrn gegenüber, wie die ihres allerliebsten kleinen Vorbildes. Sie benimmt sich im Bewußtsein ihrer Bravheit ziemlich sicher und immer recht geziert und altklug. Sympathischer ist schon ihr Hänschen; aber allein dieser Diminutiv-Name für einen ausgewachsenen Bauernburschen zeigt genügend die gesuchte Naivität der Bearbeitung. Weißes Verse sind immer ziemlich ungleich. Am besten ist ihm hier das erwähnte Lied: »Ein Mädchen, das auf Ehre hielt«, gelungen; am schlechtesten wird er, wenn er ganz ohne Vorbild arbeitet und frei hinzuerfindet. Dann begegnet man Stellen wie: »Das kleine Lieschen sticht — dem Schösser ins Gesicht« —, was soviel besagen soll, als daß sie ihm gefällt; oder es wird von dem Lamm erzählt: »Es hatte schwarze Enden — Und fraß mir aus den Händen«.

1) Grimm: a. a. O. V, S. 273.

Hiller sagte aber der Text ungemein zu, da er, wie er meint, »mehr Rührendes und Zärtliches als Lottchen am Hofe enthielt«, wofür nicht allein er, sondern die gesamte damalige Gesellschaft ganz besonders empfänglich war. Dagegen billigte er, wie sich leicht denken läßt, die Musik zu Annette et Lubin gar nicht. »Wenn der Gerichtsherr in einem so niedrigen Tone singt, wie soll der Bauer und sein Mädchen singen? Die singen größtenteils italienische Arien«, so schreibt er entrüstet[1]). Hiller ist auch in diesem Stück bemüht, einen möglichst einfachen, pastoralen Ton anzuschlagen; aber der große Nachteil, den er Duni und den Franzosen gegenüber hatte, war der, daß er in Deutschland nirgends an nationale Klänge und Empfindungen anknüpfen konnte, und wenn er auch die Koloraturen fortließ und die Form umbildete und zusammendrängte, so stand er doch noch viel zu sehr unter dem Einfluß des italienischen großen Opernstils, um eine wirklich einfache, der harmlosen Handlung angemessene, deutsch volkstümliche Musik schreiben zu können. An Stelle eines ungekünstelten Ausdrucks finden wir oft eine übertriebene, weichliche Sentimentalität, die sich ganz besonders in Lieschen's Klagearien über das arme Tier geltend macht, z. B.



usw., oder:



Ähnlich jammert Hänschen und ahmt zum Schluß seines Liedes wenig geschmackvoll das Blöken des verschwundenen Lieblings nach.

Da die Rolle des Gutsherrn nur eine Gesangseinlage aufweist, so sind die Arien mit den großen Intervallsprüngen, ebenso die obligate Sturm-Arie, hier mit dem Text: »Wenn uns der Sturm die Felder verwüstet«, dem Schösser, als der höchsten Instanz, zuerteilt.
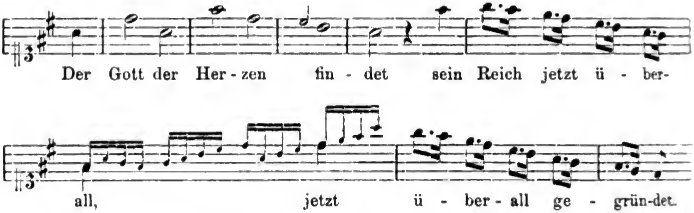
Die Übersetzung jener Episode, in der der Bauer seinem Mädchen mit einem Lied imponieren will, wie man es auf dem Schloß singt, erregte, wie schon bemerkt, bei den deutschen Patrioten ganz besondere Freude[2]). Reichardt sagt ganz richtig, daß Hiller in dieser Arie weniger
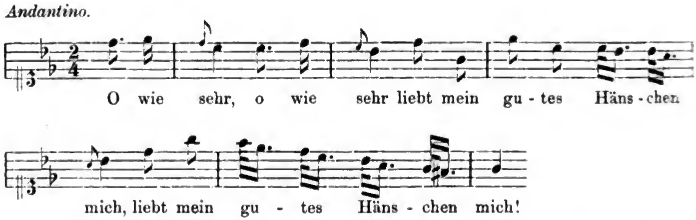
---

1) Wöchentliche Nachrichten: III, S. 67.

2) Vgl. oben S. 61 f.
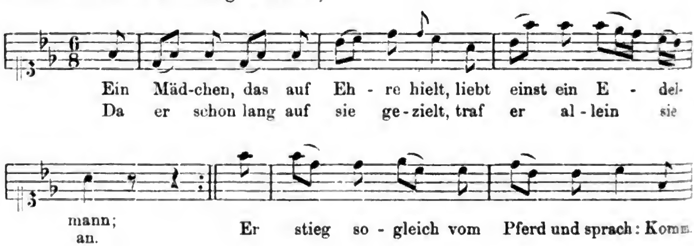
eine Satire auf die italienische Koloratur-Arie als vielmehr auf die italienisierten deutschen Komponisten gebracht habe[1].) Die Arie beginnt:



Das sentimentale Lied Lieschens:
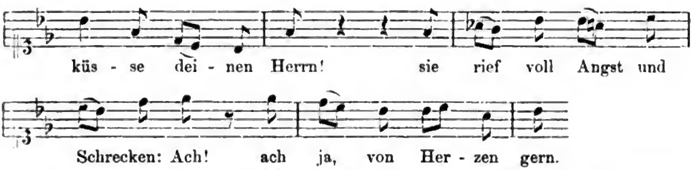


veranlaßte Reichardt zu dem enthusiastischen Satz: »Wem Lieschens darauffolgender Gesang nicht tausendmal mehr gefällt, der ist seines Vaterlandes nicht wert, nicht seines Vaterlandes Lieblingssänger wert.« — Der musikalische Glanzpunkt in diesem Singspiel ist aber Lieschens Lied: »Ein Mädchen, das auf Ehre hielt«. Der einfache, erzählende Ton ist hier in der natürlich fließenden Melodie sehr hübsch getroffen, und die Abwechslung der Strophen zwischen Dur und Moll läßt die Erzählung noch besonders lebendig wirken[2].



---

1) Reichard: Briefe eines aufmerksamen Reisenden. II, Nr. 7.
2) Vollständig abgedruckt bei Friedlaender: a. a. O, I, 2, S. 137.



Die Ensemble-Sätze bieten wenig Bemerkenswertes. Hiller bemüht sich zwar, eine Charakteristik der Personen festzuhalten, doch läßt ihn seine melodische Erfindung gerade hier allzu häufig im Stich, und von Polyphonie läßt sich bei diesen Wechselgesängen mit den in Terzen und Sexten gesungenen Schlüssen gar nicht reden.

Bei der Aufführung zeichnete sich wieder besonders die Steinbrecher als Lieschen aus[1]). Auch die anderen Partner, Schulz-Hänschen, Löwe-Schösser, werden gerühmt.

Man muß sich wundern, daß diese neue Operette mit ihrer teils dürftigen, teils im Ausdruck übertriebenen Musik einen so besonders großen Eindruck machte. Man fand, daß sich der Komponist in diesen zärtlichen, empfindsamen Arien mehr hatte erheben können als wie in Lottchen am Hofe, wo der komische Scherz und die Satire allerdings mit vollen Händen gestreut sei[2]). Reichardt kann nicht genug des Lobenden über das neue Werk schreiben[3]) und findet, daß Hiller in dieser Musik am meisten Eigenes gebracht habe und die Genauigkeit und Feinheit im Charakterisieren der Personen ganz besonders stark darin hervorleuchte. Dies Singspiel sei der stärkste Beweis für seinen natürlichen und ausdrückenden Gesang und nicht weniger für seine komische Laune. Reichardt, der später eine eingehende Analyse von Hillers »Jagd« gab, meint bei dieser Gelegenheit, er hätte dafür lieber die »Liebe auf dem Lande« gewählt, »da der Inhalt Herrn Hiller die meiste Gelegenheit gegeben habe, seinen wahren musikalischen Charakter zu zeigen, besonders in Ansehung des gefälligen, natürlichen und rührenden Gesanges«. Wegen der Einseitigkeit des Textes habe er dann aber lieber die »Jagd« gewählt[4]). Allerdings erlebte der Klavierauszug doch eine Auflage weniger als der von Lottchen am Hofe und der Jagd.

Die beiden »Compagnons«, »Lottchen am Hof« und »die Liebe auf dem Lande« wurden noch im selben Jahr ihres Erscheinens in Weimar und Hamburg mit großem Erfolg aufgeführt[5]). In Weimar wurden sie von der Koch'schen Truppe gespielt und regten dort den Dichter Musäus

1) Wöchentliche Nachrichten: II. S. 368.
2) Chronologie: S. 271.
3) Reichard: Briefe eines aufmerksamen Reisenden, II, Nr. 7.
4) Reichard: Über die deutsche komische Oper, S. 22.
5 Hamburger Unterhaltungen: VI, S. 36 und 53.

und den Komponisten Wolf zu der ersten Nachahmung der Weiße-Hillerschen Singspiele an. 1769 ging dort zum erstenmal die Operette »ein Gärtnermädchen« in Szene.

1768 gab Hiller auch die Klavierauszüge von »Lisuart und Dariolette und »Lottchen am Hofe« heraus, »um dadurch die verunstalteten und unechten Abschriften einiger Gesänge, die den Liebhabern in die Hände gegeben würden, unnütz zu machen«[1]. Aus demselben Grund ließ auch Weiße im selben Jahr zwei Bände seiner »komischen Opern« drucken.

Der Krieg.

In demselben Jahr, in dem «Lottchen am Hofe» erschien (1767), schrieben Weiße und Hiller noch verschiedene Einlagen zu dem Goldoni'schen Lustspiel »*la guerra*«, das unter dem Titel «der Krieg» in der von Ramler revidierten Übersetzung von Saal dem Publikum nicht gefallen hatte. Koch hatte aber für die Inszenierung viel Geld ausgegeben und wollte deshalb das Stück nicht so schnell aufgeben[2]. Nun verfiel man auf denselben Ausweg, den man früher bereits in England zur Zeit der Ballad-opera-Mode gefunden hatte[3]; man richtete das Schauspiel zu einem Singspiel her und legitimierte es dadurch beim Publikum. Ramler wandte sich an Weiße, und dieser schrieb acht Lieder und zwei Intermezzi, zu denen Hiller die Musik lieferte. Das Stück wurde aber erst 1772 aufgeführt und 1773 gedruckt[4].

Der italienische Text ist wörtlich übersetzt[5]. Die eingelegten Lieder machen einen höchst gezwungenen Eindruck, da sie die Handlung, die besonders im Anfang außerordentlich lebendig einsetzt, nur aufhalten. Ein gewisses Interesse bieten aber die beiden von Weiße hinzugedichteten Intermezzi, da er dort ein bäuerliches Liebespaar auftreten läßt, das ganz und gar in die Familie der Lieschen und Hänschen oder Lottchen und Gürge gehört. Nur in das Goldoni'sche Stück, das uns mitten in das Lagerleben führt, gehören diese friedlichen, sentimentalen Schäfer nicht hinein.

Hiller bemüht sich allerdings, zu den Soldatenliedern eine möglichst kriegerische Musik zu liefern und solche Eisenfresser zu schildern, wie z. B. den Brisefer in Duny's »*l'isle des foux*« (1760) oder den ungleich vortrefflicheren Taillefer in Piccinni's »*la buona figliuola*« (1760). Dazu

1) Wöchentliche Nachrichten: II, 368. »Die Liebe auf dem Lande« erschien in zwei Auflagen 1769 und 1770.
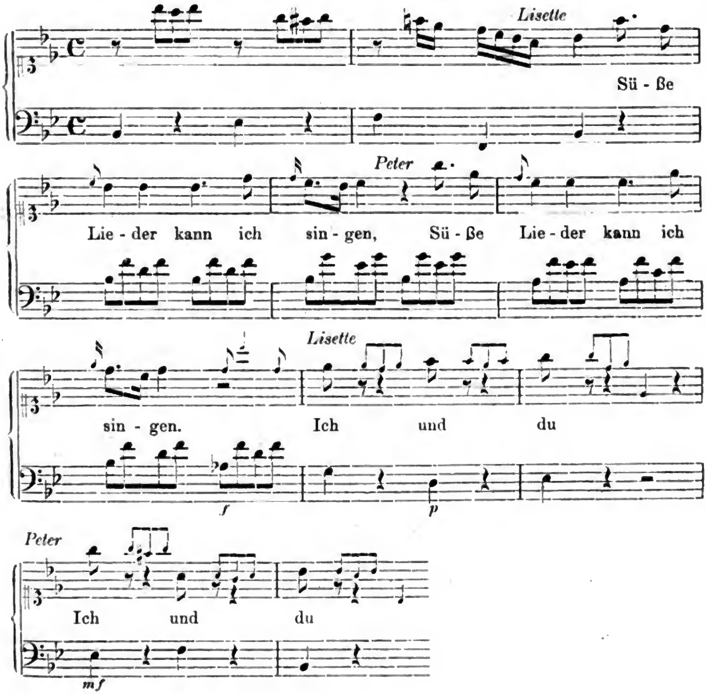
2) Minor: a. a. O., S. 76f.

3) Vgl. Sammelbände der IMG. a. a. O., S. 326.
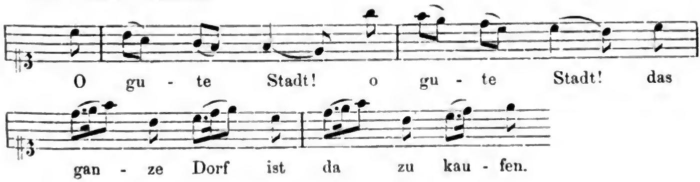
4) Plümicke: a. a. O., S. 406.

5) Der deutsche Text findet sich in einem Sammelband »komische Opern«, der unter Weißes Namen im Berliner Katalog geführt wird. Berlin und Leipzig 1774 bei Ulrich Ringmacher.
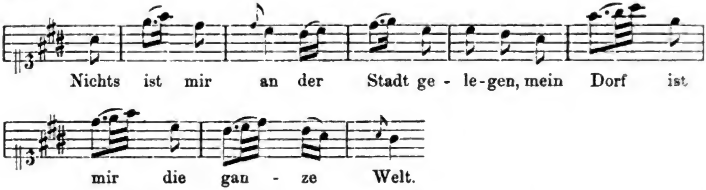
benutzt er vielfach fanfarenartige, auf gebrochenen Akkorden beruhende Melodien oder bringt ausgedehnte Refrains auf »Patabum« oder »piff paff«; aber über diese äußerlichste Charakteristik kommt er dabei nicht fort. Ein so herrliches Ensemble, wie es ihm z. B. die erste Szene geboten hätte, in der das Leben der Offiziere im Lager bei Pharao, Wein und Liebeleien höchst lebendig geschildert wird, beachtete er natürlich nicht. Verhältnismäßig das Beste leistete er in den idyllischen Partien. Dort begegnet man hin und wieder anmutigen Einfällen, wie z. B. in dem Duett zwischen Peter und Lisette:
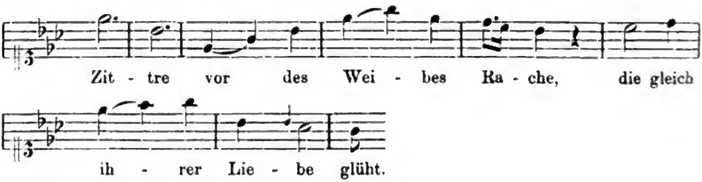


Die beiden Lieder:
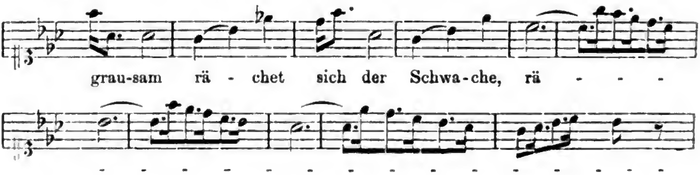


und:
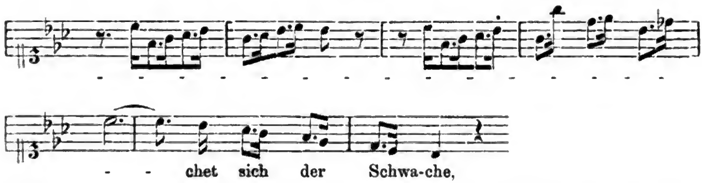


sollen zu Volksliedern geworden sein [1]), was sich nach den gefälligen Melodien auch vielleicht annehmen läßt, wenn sie auch nicht zu dem Besten gehören, was Hiller in dieser Art schrieb [2]). — Gänzlich verfehlt ist aber eine große da capo Arie «Zittre vor des Weibes Rache», obgleich sie von Nicolai besonders gerühmt wird [3]), ein Zeichen, wie großen Geschmack das Publikum an solchen Bravour-Arien hatte, selbst wenn sie so unpassend angebracht waren wie diese hier. Sie wird von einer Marketenderin, einer ehemaligen Waschfrau, gesungen, die sich von ihrem Liebhaber, den sie zwar als Erzgauner kennt, und dessen Wuchergeschäfte sie selbst unterstützt hat, verschmäht sieht, als sie durch eine unglückliche Spekulation ihre Ersparnisse verloren hat. Wenn man diesen Zusammenhang nicht kennte, würde man Orseline allein nach Weiße's Text und Hiller's Musik für eine verratene Königin der großen Heldenoper, aber nie für eine wütende Marketenderin halten. Hiller hielt sich völlig an die pathetischen Worte, und ein Gesang wie:



oder gar:



1) Minor: a. a. O., S. 177.
2) Bei Friedlaender: »Das deutsche Lied« nicht erwähnt.
3) Nicolai: a. a. O., S. 12.



wirkt besonders nach der vorhergehenden, höchst realistischen und derben Auseinandersetzung zwischen Orseline und ihrem ungetreuen Polidoro wie eine Karikatur. — Hiller hätte übrigens für große, sentimentale Arien die beste Gelegenheit gehabt, wenn Weiße die langen Monologe der sehr tränenreichen Heldin des Stückes dazu umgearbeitet hätte. Diese Einlagen tragen also ganz den Charakter eiliger Gelegenheitsstücke und sind nur interessant als Belege für die ungeheure Beliebtheit, die das Singspiel damals genoß.

Die Jagd.

Hiller's berühmtestes und selbst jetzt noch nicht ganz vergessenes Singspiel »Die Jagd«, wurde zum ersten Male in Weimar am 29. Januar 1770 aufgeführt[1]). Koch hatte sich schon 1768 veranlaßt gesehen, Leipzig zu verlassen, da die dortigen Professoren meinten, daß ihre Studenten zu viel ins Theater und zu wenig in die Vorlesungen gingen, und es deshalb durchgesetzt hatten, daß Koch nur zweimal in der Woche spielen durfte. Dabei konnte er nicht bestehen; er fand in Weimar bei der kunstsinnigen und musikalischen Herzogin Anna Amalia eine willkommene Zufluchtsstätte. In Leipzig spielte er nur noch während der Messe[2]). Die Jagd wurde der Herzogin gewidmet und durch einen Prolog, der an sie gerichtet war, eingeleitet.

Wieder hat sich Weiße an ein französisches Vorbild gehalten, hatte aber diesmal dafür kein ausgearbeitetes Singspiel, sondern ein Schauspiel mit einigen wenigen Liedeinlagen gewählt. Der Stoff dazu stammte ursprünglich wieder aus England, wo im Jahre 1736 eine Erzählung von Robert Dodsley erschienen war mit dem Titel: »*The king and the miller of Mansfield*«[3]). Die Geschichte war durch den schon einmal erwähnten Patu, den Übersetzer des *devil to pay*, ins Französische übertragen und von Sedaine zu seinem Libretto: »*Le roi et le fermier*« benutzt worden[4]), das mit der Musik von Monsigny (1762) häufig mit großem Erfolg

1) Friedlaender: a. a. O., II, 115.
2) Devrient: a. a. O., II, 138.
3) Minor: a. a. O., S. 166.
4) Grimm: a. a. O., V, 155.

aufgeführt wurde[1]. Hierdurch angeregt, schrieb Collé: »*la partie de chasse de Henri IV.*« für die *Comédie française*, und eine wörtliche, deutsche Übersetzung dieses Stückes lieferte Schwan in Mannheim im Jahr 1768. Collé, ein höchst witziger, geistreicher Mann[2], Vorleser des Herzogs von Orléans, hatte der Fabel zum ersten Male einen nationalen Anstrich gegeben, indem er den König unter dem Namen Heinrich's des Vierten auftreten ließ, wodurch das Stück beim französischen Publikum eines ganz besonderen Interesses sicher war. Hie und da gab er auch in einer Anmerkung die Versicherung, daß eine für die Handlung übrigens ganz nebensächliche Person wirklich in der Umgebung Heinrich's gelebt habe[3].

Weiße benutzte den Collé'schen Text nur teilweise. Er ließ alle historischen Anspielungen, so auch die Person des Ministers Sully fort und übernahm nur die bäuerlichen Szenen des zweiten Teils wieder in fast wortgetreuer Übersetzung. Den ersten Teil dichtete er selbständig hinzu. Das ländliche Leben wird diesmal sehr viel derber und realistischer dargestellt als in Lottchen am Hofe oder der Liebe auf dem Lande, die doch noch immer zu jenen Idyllen gehörten, in denen die Beschäftigung der Schäfer nur in Blumenpflücken und Kränzewinden zu bestehen schien. Collé ließ seine Bauern *patois* sprechen, und Weiße bemühte sich mit Erfolg, ihre ungelenke Ausdrucksweise und ihr gerades, gutmütiges, aber oft sehr ungeschicktes Benehmen humorvoll und ohne Ziererei darzustellen. Dabei vermied er es aber glücklich, in jenen groben Ton des »Teufels« zu verfallen.

In dieser Operette handelt es sich hauptsächlich um das Abenteuer des bei Weiße nicht näher benannten Königs. Dieser hat sich auf der Jagd im Walde während eines Gewitters verirrt und wird von Michel, dem Dorfrichter, gefunden, der ihn für einen Wilddieb hält und zunächst gehörig anführt. Der König aber, der in diesem Stück, wie Collé in der Vorrede sagt, nicht als Held oder Politiker, sondern »*en déshabillé*«, d. h. als gewöhnlicher Sterblicher auftritt, amüsiert sich herrlich darüber und gibt sich für einen Herrn aus dem Gefolge des Monarchen aus. Daraufhin nimmt ihn Michel mit in sein Haus, wo er von der Familie aufs freundlichste aufgenommen wird. Doch benehmen sich alle wie echte, von der Kultur noch wenig berührte Naturkinder. Wenn z. B. der König bei den Vorbereitungen zur Mahlzeit helfen will, so stoßen sie ihn derb zurück und reißen ihm alles, was er in die Hand nimmt, diensteifrig wieder fort. Als er aber dem nied-

---

1) Burney: a. a. O. IV, 617.

2) Über Collé vgl. Font: a. a. O., S. 106 ff.

3) Collé schickte seinem Stück eine höchst witzige Parodie auf die *Tragédie*, die *Comédie larmoyante*, das *Théatre de Société* und die *Pièces à Ariettes* als Prolog voraus (*Société de Théâtre* I, 79 ff). Die verschiedenen Gattungen werden von Thalia einer Kritik unterworfen, und die *Comédie melée d'Ariettes* als beste gepriesen. Da könne man die schlechtesten Verse singen, mit der Musik sei alles schön!

lichen Röschen, der Tochter seines Wirtes, anfängt Schmeicheleien zu sagen, gibt sie ihm grobe Antworten und bedeutet ihm, daß man dergleichen auf dem Lande nicht kenne. Zuletzt kommt das Gespräch auch auf den König, und dabei fließen die Bauern von Lobeserhebungen dermaßen über, daß sich der von ihnen noch immer unerkannte Fürst, aufs tiefste gerührt, wegwenden muß, um seine Tränen zu verbergen. — Schwan gibt wortgetreu nach Collé an dieser Stelle die Anweisung, daß, »wenn der Akteur es kann«, er hier wirklich dann und wann einige Tränen fallen lassen möchte. — Bei dieser ganzen Szene ist Weiße fast wörtlich Collé gefolgt. Zum Schlusse erscheinen die Herren vom Gefolge, die den König überall gesucht haben, und die Bauern, die nun erfahren, wen sie bei sich beherbergten, fallen ihm zu Füßen. Er erzeigt sich für ihre Freundlichkeit dadurch erkenntlich, daß er den beiden ländlichen Liebespaaren, Röschen und Töffel und Hannchen und Christel, durch ansehnliche Geldgeschenke zur sofortigen Heirat verhilft. — Trotz der Verherrlichung des Königs spielt aber auch in diesem Stück der Gegensatz von Stadt- und Landmoral eine wichtige Rolle. Hannchen, Christels Braut, war von einem Grafen Schmetterling auf dessen Schloß entführt worden. Es gelang ihr zu entfliehen; doch hat sie bei ihrer Rückkehr ins Dorf erst große Mühe, ihre Verwandten von ihrer Unschuld zu überzeugen. Schließlich gelingt es ihr, und der König, der die Geschichte erfährt, verweist den Grafen Schmetterling vom Hofe. Auch diese Episode hat Weiße dem Collé'schen Stück entnommen; doch spann er sie breiter aus und führte die beiden etwas schwämerischen und weichen Charaktere von Hannchen und Christel mit ganz besonderer Liebe aus. Den Gegensatz zu diesem sentimentalen Paar bilden Röschen und Töffel, die sich lustig necken, erzürnen und wieder versöhnen.
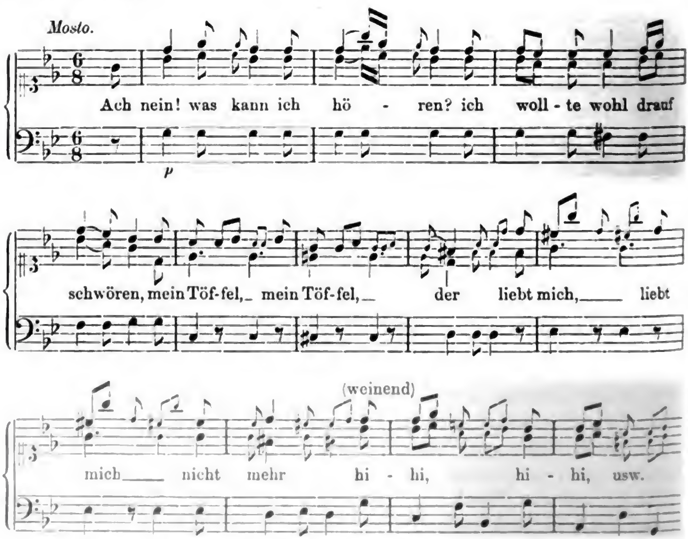
Weiße hatte mit der Wahl dieser Vorlage wieder einen ganz hervorragend guten Griff getan und bot mit dem abwechslungsreichen Stück, in dem die verschiedenen Charaktere scharf auseinander gehalten waren, und in das er die vielen Gesangseinlagen mit Geschick und Geschmack, hin und wieder wohl auch in Anlehnung an Sedaine's Libretto, eingefügt hatte, dem Komponisten eine außerordentlich dankbare Aufgabe. In der Musik zur »Jagd« hat Hiller denn auch das Beste geleistet, was ihm auf diesem Gebiet gelungen ist.

Die Musik dieses Singspiels ist bereits mehrfach eingehend besprochen worden[1]), da man meinte, von dieser besten der Hiller'schen Operetten aus auf die übrigen schließen zu können. In mancher, besonders formeller Beziehung ist dies gewiß richtig; aber ebenso, wie sich dieser Text durch seine größere Natürlichkeit und Frische von den früheren Stücken ähnlicher Art unterscheidet, ist es auch mit der Musik der Fall. Nur sehr selten greift Hiller noch auf die schablonenmäßigen Ausdrucksmittel der italienischen Oper zurück. Es ist ihm vielmehr gelungen, sich davon zu befreien, und eine Musik zu schreiben, die zugleich fröhliche und gemütvolle, zierliche und sentimentale, gelegentlich aber auch ernste und würdevolle Töne auszudrücken weiß.

1) Eitner: a. a. O., S. 43. Peiser: a. a. O., S. 52. Klob: a. a. O., S. 17ff.
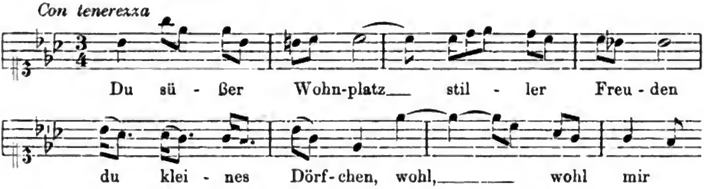
Ein moderner Klavierauszug von Kleinmichel, und die liebevolle, bis ins einzelne gehende Analyse des Stückes durch Reichardt erleichtern das Studium der »Jagd« noch besonders.

Wenn Eitner gelegentlich meint, es sei der Fehler der Hiller'schen Singspiele, daß die Charaktere darin musikalisch nicht genügend auseinander gehalten seien und man sie ohne allen Schaden auswechseln könne, so paßt dies Urteil auf das vorliegende Stück am wenigsten. Das muntere Röschen und ihr Töffel singen meist kürzere Lieder im Tanzrhythmus. Gelegentlich verfällt Töffel auch in die alte parlando-Manier z. B. in seinem Liede: »Das weint und lachet, wenn es will«. In ihrem Übermute pfeift Röschen einmal die Zwischenspiele ihres Liedes mit (»Da sah ich Töffeln an den Hecken«), und Töffel, der die Unterhaltung eines Herren und eines Bauernmädchens erzählt, macht die weibliche Stimme durch das Falset nach (»Mein Engelchen, was machst du hier?«). Wenn bei einer ihrer vielen Neckereien Röschen scheinbar zu weinen anfängt, bis sie es erreicht hat, daß ihr Töffel mit in ihr »hi, hi« einstimmt, so hört man doch immer die Schelmerei heraus, besonders am Schluß, wenn beide abwechselnd zu schluchzen anfangen. Sehr lieblich ist der schwermütige Anfang:
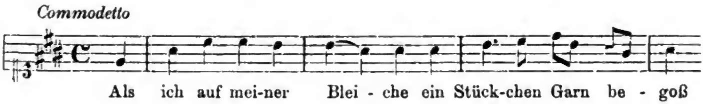


Wie anders klingen dagegen die Klagen Hannchen's, der geraubten Braut! Hier schlägt Hiller einen viel ernsteren Ton an, und Hannchen's
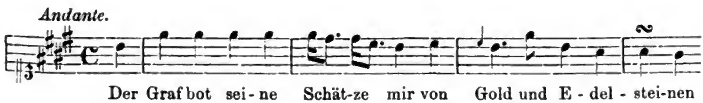
erste Arie, mit der sie ihre Heimat wieder begrüßt, war das Lieblingsstück des gesamten damaligen Publikums:[1])
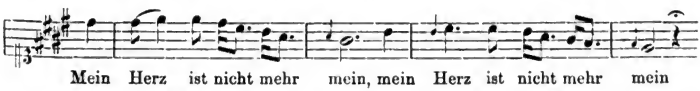


Hannchen's Rolle war auch außerdem reich an höchst dankbaren Melodien. Am berühmtesten wurde das Lied, in dem sie die Geschichte ihrer Entführung und glücklichen Rettung in sechs, übrigens herzlich schlechten Strophen berichtet.



Wenn aber auch dies Lied bald von der ganzen deutschen Nation »gesungen, gespielt, gepfiffen und getrommelt« wurde, wie Reichardt sagt[2]), vom dramatischen Standpunkt war hier die Verwendung eines einfach berichtenden Volksliedes gewiß nicht zu billigen. Das sentimentale Hannchen, das von ihrem Schicksal auf tiefste erregt ist, erzählt hier plötzlich ganz »*commodetto*« den Vorgang, als ob die Geschichte sie gar nichts anginge. Ähnlich ist es mit einem anderen, auch sehr berühmt gewordenen Strophenlied bestellt:
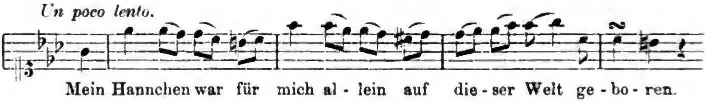


doch ist durch den wehmütigen Refrain:
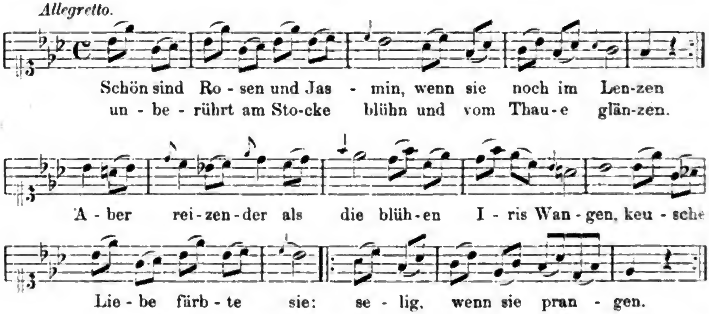


etwas mehr persönliche Stimmung hineingekommen. — Die Trauer steigert sich aber bei Christel oft zu höchst unmännlicher Weichlichkeit z. B. in seiner Arie:

1) Reichardt: Über die deutsche komische Oper. S. 49 f.
2) Ebenda S. 60.



Außerordentlich liebenswürdig und graziös, eine echte Rokoko-Melodie, die in ihrem wiegenden Rhythmus an französische Balletsätze erinnert, ist dagegen sein Lied:
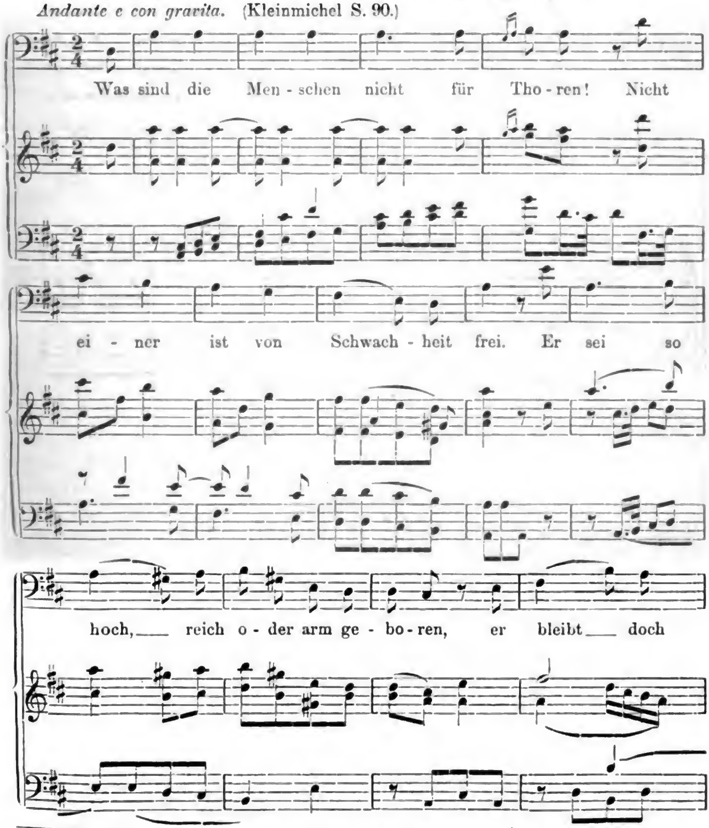


Eine erfrischende Abwechslung erfuhren alle diese weichen, zärtlichen oder tändelnden Gesänge durch das Duett, das Hannchen und Christel während des Gewitters im Walde singen, und das mit den rollenden Passagen und plötzlich einschlagenden Akkorden zu den bekannten Sturm-Arien gehört.

Eine ganz besondere Stellung nehmen die Gesänge des Königs ein. Eine seiner Arien hat die bekannte dreiteilige Form, jedoch mit dem Unterschied, daß das Dacapo nicht genau wiederholt wird. Der dritte Teil beginnt nur wie der erste, wird aber dann verändert und verkürzt zu Ende geführt. Hiller hatte diese Form bei Hasse bewundert [1]. In diesen Königs-Arien erhebt sich Hiller weit über seine früheren Fürsten-Gesänge. Er bringt hier so feierliche, würdevolle Musik, daß sie in ihrem fast kirchlichen Ernst schon einen wirklichen Vorklang zu Sarastro's Gesängen bringen, an die allerdings auch der lehrhafte, philiströse Text erinnert. Reichardt erklärt, daß Hiller sich diesen Arien gegenüber in einer Art Zwangslage befunden habe. Einerseits trat der Fürst dabei unerkannt auf, andrerseits mußte aber doch der königliche Charakter gewahrt bleiben. So kam er darauf, von den in solchem Falle üblichen
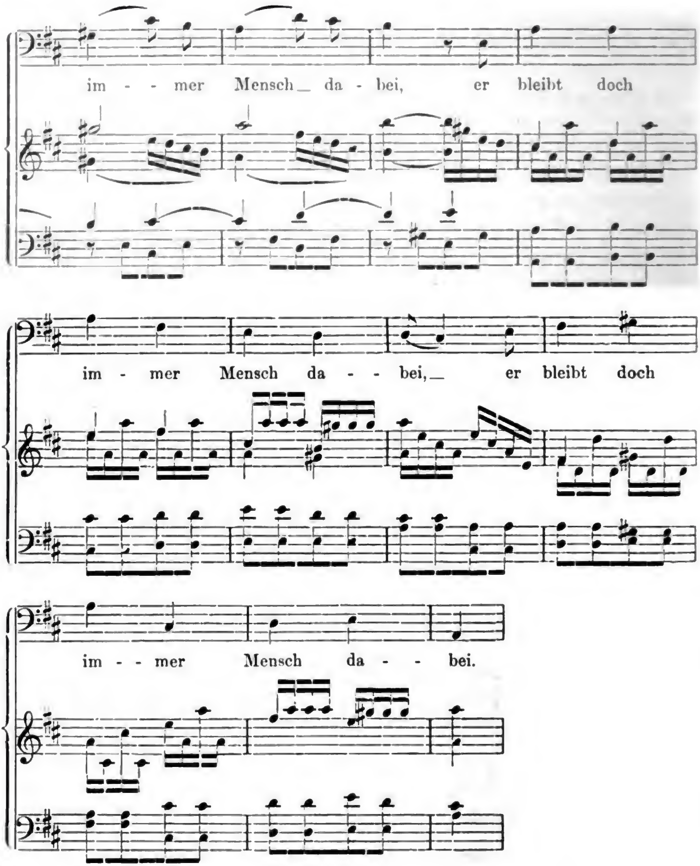
1) Wöchentliche Nachrichten: I, 121. Hiller sagt dort bei der Besprechung einer Arie aus Hasse's Oper »*Romolo et Ersilia*«: »Wir erinnern uns nicht, etwas der Einrichtung dieser Arie ähnliches gesehen zu haben. So weiß ein Meister wie Hasse, so weiß ein Genie immer noch Wege zu finden, auf welchen es uns neue Schönheiten entdeckt und ein Muster der Nachahmung wird.«

Koloraturen, Sequenzen und Intervallsprüngen abzusehen, und eine feierliche Musik zu schreiben, die jeder Ausschmückung entbehrte, und in der, wie Reichardt sagt, wirklich eine erhabene, stille Größe herrscht [1]). Diese Arien sind auch ein Beweis, daß Hiller der ernsten Musik nicht nur eine besondere Vorliebe sondern auch eine ausgesprochene Begabung entgegenbrachte. Der erste Teil der besonders hervorragenden Arie: »Was sind die Menschen usw.« soll hier im Klavierauszug folgen.

Andante e con gravita. (Kleinmichel S. 90.)



1) Reichardt: Über die deutsche komische Oper. S. 79. Monsigny läßt an dieser Stelle den König ein begleitetes Rezitativ, die beliebteste Ausdrucksform für außergewöhnliche Situationen in der französischen Operette, und eine kriegerische Arie singen.



Die zweite Arie beginnt:
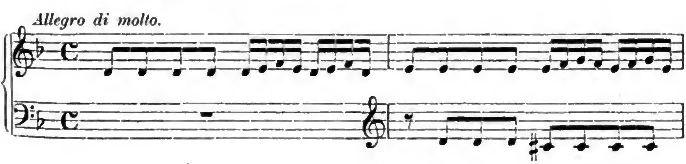


Im Orchester, das für gewöhnlich nur mit dem Streichquartett begleitet, hat Hiller hier auch Hörner und Oboen verwandt, die aber nur in langgehaltenen Tönen die Harmonien unterstützen und dadurch einen größeren Glanz in den Klang bringen. — Einmal hat der König auch
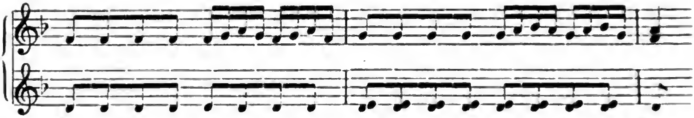
ein Lied zu singen, das er bei der Mahlzeit mit den Bauern zum besten gibt. Hiller wählte dafür den höfisch gravitätischen und etwas außergewöhnlichen Rhythmus einer Polacca.

Ähnlich wie die »verw. Weiber« weist auch die Jagd ein Stück auf, in dem der Geisterspuck musikalisch dargestellt wird. Hier ist es das nicht sehr gelungene Lied Marthe's: »Ich bin dein Vater und bin tot«.

Unter den Trios und Quartetten fällt im Anfang ein hübsches Abschiedsquartett auf: »Nun Marthe, lebe wohl«; die übrigen Stücke der Art sind nicht besonders gelungen. Meist tragen sie den Charakter der italienischen Finales mit ihren endlosen Wort-Wiederholungen, z. B. das Terzett: »Ich sterbe fast vor Freuden«. Sehr frisch sind dagegen die Trinklieder mit Chorrefrain und diesmal auch das Schlußdivertissement. Michel's Lied: »Ich liebe die Mädchen, ich liebe den Wein« erinnert in Stimmung, Aufbau und Text an das bekannte alte Görner'sche »Heidelberger Faß«. In dem Schlußdivertissement, das sich sonst bei Hiller nicht gerade durch gute Erfindung auszuzeichnen pflegte, ist die Tanzform noch besonders dadurch belebt, daß auf einen langsameren Zweitakt der lustige Dreitakt, die alte Proporz folgt, die hier in einem fröhlichen Gesellschaftskanon besteht, wie sie in England so viel gesungen wurden.

Die Jagd enthält auch mehrere instrumentale Zwischenspiele, die die übrigen Hiller'schen Singspiele nicht aufweisen. Außer der Sinfonie und einer Gewittermusik finden sich noch zwei Zwischenaktsmusiken. Die Sinfonie ist heiter und flüssig, »im Sinne Hasse's und Graun's«, sagt Reichardt. Von dem zweiten Entrakt läßt sich ungefähr dasselbe sagen. Bedeutender sind dagegen die Gewitter- und die erste Zwischenaktsmusik. Die Darstellung eines Sturmes war, wie wir sahen, bis jetzt immer mit einer Arie verbunden. Hiller läßt dagegen dies Stück bei offener Szene und leerer Bühne spielen, was gewiß damals außergewöhnlich war und einen besonderen Eindruck auf die Zuschauer machen mußte. Dann hält er sich auch nicht ausschließlich an die in solchen Stücken sonst üblichen Passagen, sondern benutzt hier wieder dasselbe Steigerungsmittel wie im letzten Satz der Lisuart-Sinfonie. Er beginnt mit einem kleinen Moll-Motiv im piano, das er durch Sequenzen zum forte treibt, und stellt dadurch das allmähliche Heraufziehen des Wetters anschaulich dar. Das Stück ist in Hiller's Klavierauszug »Sinfonie« überschrieben, in der Partitur gar nicht bezeichnet.
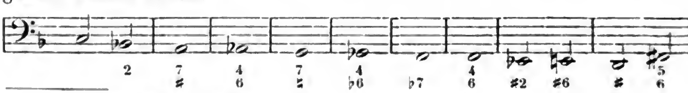




Als zweites Thema werden Teile aus dem vorhergehenden Gewitter-Duett genommen, das einzige Mal, daß in einem Hiller'schen Singspiel zwei Nummern eine direkte Beziehung aufweisen; wahrscheinlich hatte er die Anregung dazu durch **Monsigny** empfangen. Der erste Teil schließt auf einem Tremolo der Bässe beruhigend im piano; doch dann bricht das Wetter aufs neue mit unverminderter Stärke los. Zum Schluß tritt dann die völlige Beruhigung ein. Über einem gedämpften Tremolo bringen die Oberstimmen gehaltene halbe Noten. Im Orschester hat Hiller alle verfügbaren Instrumente aufgeboten und neben Hörnern, Flöten, Oboen, Fagotten und den Streichern auch gedämpfte Pauken benutzt. Während der Musik wurden zum Überfluß noch hinter der Bühne Maschinen in Tätigkeit gesetzt, die das Prasseln des Regens veranschaulichen sollten[1]. Aber auch ohne diese außermusikalische Unterstützung wäre das Stück wohl seiner Wirkung sicher gewesen; denn trotz der Kürze der Sinfonie, — sie enthält ohne die Wiederholung des ersten Teils nur 45 Takte — ist es Hiller gelungen, uns wenn auch in Miniaturformat eine höchst anschauliche Schilderung eines vorüberbrausenden Unwetters zu geben. Die Suggestion ging bei den ersten Aufführungen sogar so weit, daß die Damen in vollem Ernste sagten: »wird es doch ganz kühle«[2], und ihre Tücher umbanden.

Auch Monsigny hatte eine Gewittermusik eingelegt, die übrigens ebenfalls in Moll steht; doch füllt er damit nur den Zwischenakt und bringt eine rauschende Musik, die, ohne die einzelnen Phasen des Naturereignisses darstellen zu wollen, sich dafür durch reichere Harmonik auszeichnet.

Das zweite erwähnenswerte Instrumentalstück ist das Vorspiel zum zweiten Akt. Es beginnt fanfarenartig und deutet damit auf die Jagd, die im nächsten Aufzug den Hintergrund für die Ereignisse abgibt. Das erste Thema erinnert etwas an Leporello's Anfangsarie:
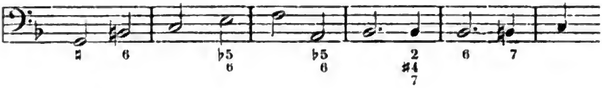


Die Überleitung zur Reprise bringt auf dem historischen, chromatisch absteigenden Baß sehr farbige Modulationen, die im Schema hier mitgeteilt werden sollen:



1) Vgl. **Peiser**: a. a. O., S. 55.

2) **Peiser**: a. a. O.



Die französische Operette *»le roi et le fermier«* mit Monsigny's graziöser, volkstümlicher, dabei doch kunstvoller Musik steht entschieden höher als das Weiße-Hillersche Stück, und dem geschickten Sedaineschen Libretto, das in knapper Form nur die Hauptbegebenheiten der englischen Erzählung herausgegriffen hatte, gebührt daran kein geringer Anteil. Es zeugt entschieden von einer gewissen Naivität des Empfindens, daß das deutsche Singspiel gerade durch die umständliche Breite, durch die Ausnutzung auch des geringsten Anlasses für eine musikalische Einlage, allerdings auch nicht am wenigsten durch Hillers glückliche Disposition, sofort zum Lieblingsstück des damaligen, besonders des norddeutschen Publikums wurde, das noch kein Verständnis für die Kunst der Beschränkung hatte.

Die Jagd hat den größten Erfolg aller Hiller'schen Singspiele zu verzeichnen[1]), und Koch war hauptsächlich durch sie in den Stand gesetzt, sich die Messen über in Leipzig zu halten[2]). In Berlin hatte er auch die Genugtuung, daß der Hof einer Vorstellung beiwohnte. 1771 wurde sie dort einige vierzig Male fast hintereinander gespielt[3]). Einzelne Lieder wurden noch im selben Jahr in den Hamb. Unterh. gedruckt, so z. B. »Schön sind Rosen und Jasmin«, und Neefe, Hiller's Schüler, schrieb sofort Variationen über: »Als ich auf meiner Bleiche»[4]). 1805 führte man die Jagd zu Weiße's Todesfeier in Leipzig auf[5]), und noch weit bis ins neunzehnte Jahrhundert hat sie sich auf den deutschen Bühnen gehalten. 1813 wurde sie auf der Hofbühne in Berlin aufgeführt; 1826 spielte man sie zur Säkularfeier Weiße's in Leipzig[6]). 1837 wurde die Jagd am 27. Februar in Dresden mit ihrer naiven, anspruchslosen Musik gut aufgenommen[7]). 1830 hatte Lortzing eine neue Bearbeitung vorgenommen und das Singspiel während der traurigen Zeit seines Engagements am Friedrich Wilhelmstädt'schen Theater in Berlin 1850, ein Jahr vor seinem Tode, aufgeführt. Er selbst spielte die Rolle des

---

1) Der Klavier-Auszug erlebte wieder, wie der zu Lottchen am Hofe, in kurzer Zeit drei Auflagen: 1771, 72 und 80.

2) Minor: a. a. O., S. 167.

3) ebenda S. 168.

4) Friedlaender: a. a. O., II, S. 115.

5) Minor: a. a. O., S. 166.

6) Die verschiedenen Aufführungen der »Jagd« sind zusammengestellt von Friedlaender: a. a. O., II, S. 115.

7) Allg. Mus. Zeitung, Bd. 40., S. 275.

Töffel[1]). Dort wurde das Sück noch in den siebziger Jahren und zuletzt 1890 viermal hintereinander auf die Bühne gebracht[2]).

Hiller's übrige Singspiele.

Die Jagd ist die letzte Hiller'sche Operette, die sowohl wegen ihrer musikalischen als ihrer historischen Bedeutung eine eingehendere Betrachtung verdient. Irgend etwas Neues bringen die übrigen Singspiele nicht mehr und sollen hier nur noch kurz charakterisiert werden.

Das folgende Stück, das Hiller und Weiße 1771 herausgaben, war wieder eine Posse in der Art des »Teufels«. Der Titel lautete: »**Der Dorfbalbier**« Text nach Sédaine's »*Blaise, le savetier*«. Weiße hatte das Stück schon damals aus Paris mitgebracht, wo es mit der Musik von Philidor sehr gefallen hatte. Des derben Textes wegen hatte er es noch nicht veröffentlicht. Jetzt aber war das Verlangen des Publikums nach Singspielen so groß, daß er in der augenblicklichen Verlegenheit die Posse doch hergab. Der Inhalt ist übrigens ein völlig anderer als der des bekannten Singspiels gleichen Namens von Schenk. Wirklich derber Humor lag ja Hiller, wie wir sahen, ganz fern, und so blieb seine Musik hinter der Philidor'schen weit zurück. Ein von dem Franzosen geradezu genial komponiertes Quintett — eine Wirtin schilt im Sopran mit flinker Zunge auf ihre Mieter, die nicht zahlen können; diese, Mann und Frau, flehen im zweiten Sopran und Baß um Mitleid; die Mittelstimmen nehmen zwei Gerichtsvollzieher ein, die, unbekümmert um den Lärm um sich her, mechanisch in gleichmäßigen halben Noten die verschiedenen Gegenstände im Zimmer aufzählen — dies Quintett ließ Hiller trotz wörtlicher Übersetzung ganz fort. Wie wenig er sich in den übermütigen Ton einer solchen Posse hineinversetzen konnte, beweist das Lied einer Frau, die sich über die vielen Prügel beklagt, die sie von ihrem Mann erdulden muß. Hiller schrieb dazu wieder eine Art Passions-Arie. Einige Lieder im Dorfbalbier sind von Neefe komponiert, der damals in Leipzig die Rechte studierte und gleichzeitig Hiller's Schüler war. Es sind ganz heitere, frische Melodien darunter, die aber nicht weiter eigenartig sind.
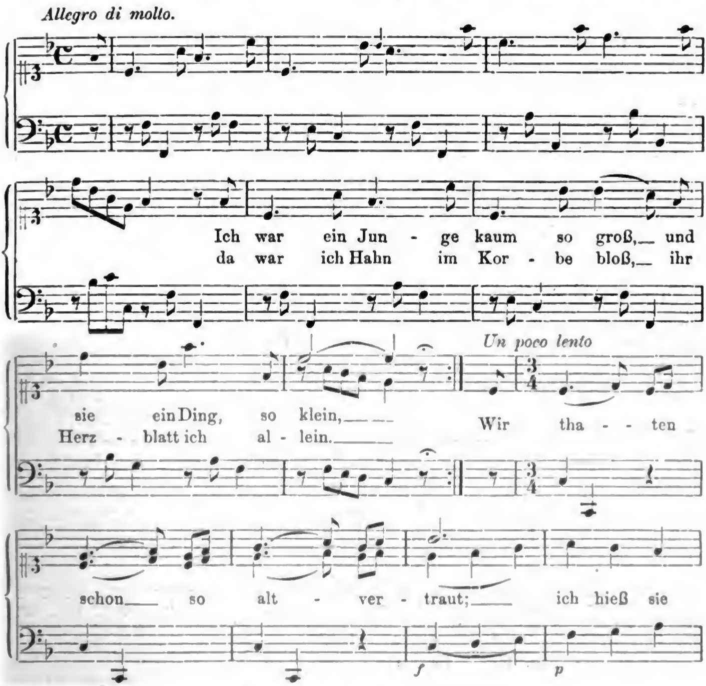
1772 und 1773 wurde Hiller vor die schwierige Aufgabe gestellt, die Musik zu zwei Singspieltexten von Weiße's eigener Erfindung zu schrei-
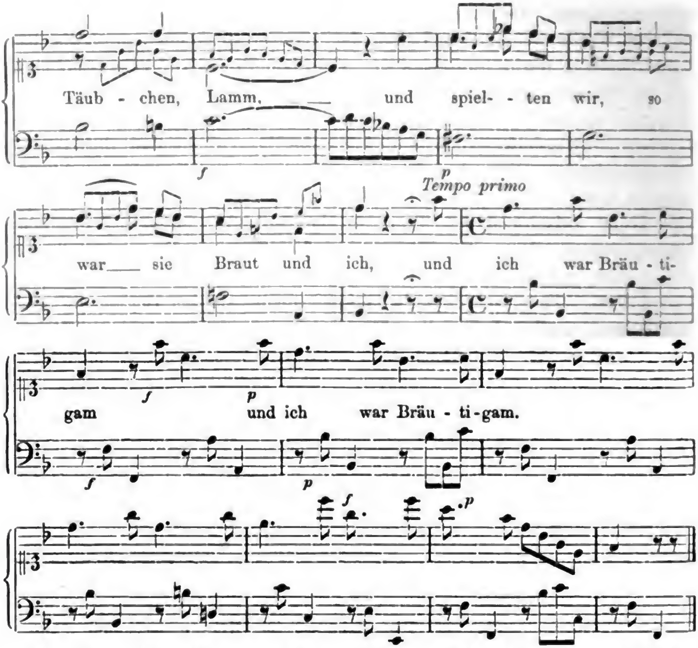
---

1) Kruse: Albert Lortzing S. 29.

2) Hier sei noch erwähnt, daß jene Anekdote, die Rochlitz erzählt, und die seitdem häufig abgedruckt wurde, wonach der hypochondrische Hiller nur mit Gewalt von seinen Freunden in die erste Aufführung der »Jagd« gebracht worden sein soll usw. bereits von Nicolai (a. a. O.) endgültig widerlegt und als durchweg erfunden bezeichnet wurde.
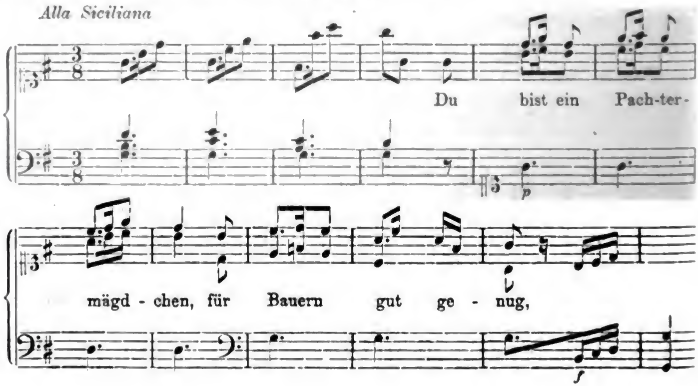
ben. Es waren »**Der Aerndtekranz**« und »**die Jubelhochzeit**«. Den Stoff hat Weiße wieder dem Leben der Bauern entnommen und die bekannte Tendenz darin breitgetreten. Eine Handlung ist kaum vorhanden und die Sprache geradezu fürchterlich[1]). Minor berichtet, daß schon Zeitgenossen eine Tabelle der Schimpfwörter aufgestellt haben, die Weiße am liebsten anwendete, wahrscheinlich um die Naturwüchsigkeit der Bauern zu kennzeichnen. Diese Art der Verspottung scheint damals beliebt gewesen zu sein[2]). Hiller konnte sich bei diesen Texten zu keiner besonderen Höhe aufschwingen. Trotzdem hat er noch einiges Erfreuliche bringen können. So singt z. B. im »Aerndtekranz« der Bauernbursch ein Lied, in dem er seinen Zorn über die vermeintliche Untreue seines Mädchens äußert. Der nachfolgende Oktavensprung in der Begleitung und die trotzigen, großen Intervallsprünge im Gesang bringen seinen Unmut in charakteristischer und dabei doch gefälliger Weise zum Ausdruck:



1) Vgl. Minor: a. a. O., S. 171 und 177 ff.
2) Vgl. Minor: a. a. O., S. 386.
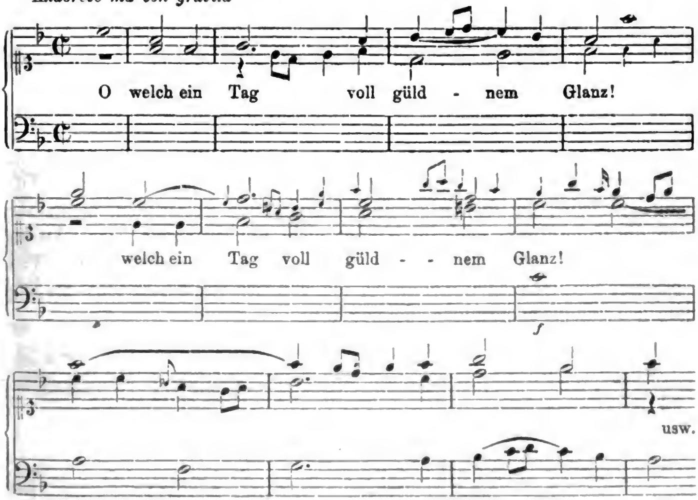


In dieser Operette kommt auch eins von Weiße's bekannteren Liedern vor: »Morgenstunde hat Gold im Munde«. Eine »Siziliana« hat Hiller hier einmal nicht ohne Geschick nachgebildet:



nur weiß man allerdings nicht, was der wiegende Rhythmus des italienischen Gondelliedes bei dieser väterlichen Ermahnung zu besagen hat. Koloraturen hat Hiller hier recht häufig angewendet, auch das Bauernmädchen singt gelegentlich eine Bravour-Arie mit obligatem Flötensolo. Im ganzen ist die Musik zu diesen beiden Singspielen bis auf wenige Ausnahmen recht äußerlich geraten.
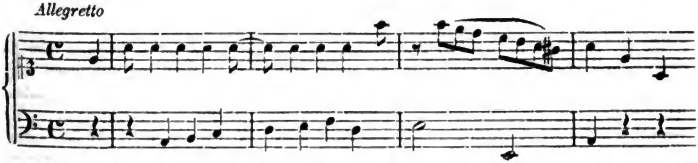
In der »**Jubelhochzeit**« ist ein schöner, ernster Gesang hervorzuheben, den der greise Bauer Robert als Danklied am Morgen seiner goldenen Hochzeit anstimmt. Daß man in so vorgerücktem Alter überhaupt noch singen konnte, erschien im gesanggeübten achtzehnten Jahrhundert vielleicht weniger wunderbar als heutzutage. Der Anfang soll hier folgen:

Allabreve mà con gravità



Eine Gespenstergeschichte, von einer Bäuerin vorgetragen, ist merkwürdig durch die Einleitungstakte, die das Samielmotiv aus dem Freischütz bringen:

Allegretto
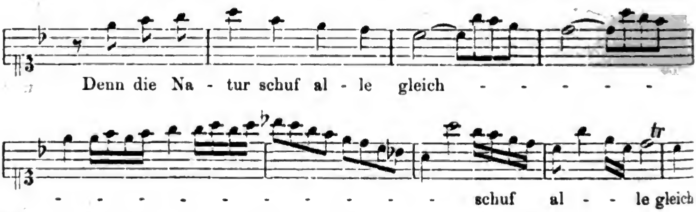


1778 schrieben Weiße und Hiller noch einmal eine Operette, und zwar für Kinder, mit dem Titel: »**Die kleine Ährenleserin**«. Beide hatten

schon früher gemeinsam Lieder für Kinder herausgegeben (1769) und sich bemüht, sowohl textlich wie musikalisch dem kindlichen Verständnis möglichst nahezukommen. Aber man konnte sich damals noch zu wenig dem kindlichen Auffassungsvermögen anpassen. Äußerlich steckte man die Kleinen in die beengende Tracht der Erwachsenen, und nun ließ man sie dazu philiströse, altkluge Verse auswendig lernen. Auch in dem Text dieses Singspiels, das Weiße nach einem gleichnamigen Stück aus seinem »Kinderfreund« bearbeitet hatte[1]), hielt er sich an das Vorbild der *opera seria* mit ihren bilderreichen Vergleichen. So läßt er z. B. einen kleinen zehn- bis zwölfjährigen Jungen ein etwas jüngeres Mädchen mit folgenden Worten schildern:

So frisch stehn nicht
Vergißmeinicht,
Die sich der Lenz erziehet
An Bächen, als sie blühet.
Voll Lieb und Huld
Wie die Geduld

Mit einem Lämmchen, schienen
Gebehrden, Blicke, Mienen.
So sanft und leicht
Ein Zephyr streicht;
Bescheiden, doch nicht blöde
Floß ihre milde Rede.
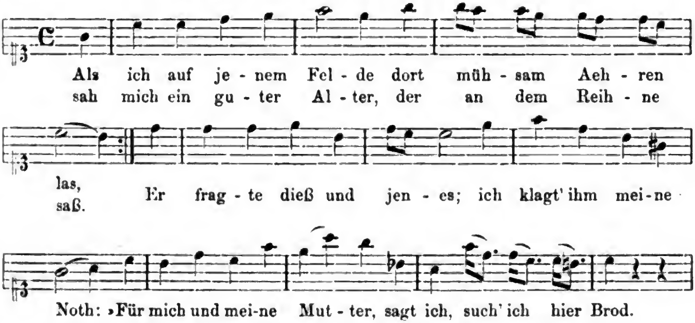
Musikalisch und gesangstechnisch verlangt Hiller auch so viel, daß man staunen muß. Er selbst sagt[2]), daß er allerdings die Bravour-Arien eingelegt habe, um das Stück auch bühnenfähig zu machen, meint aber, daß die Koloraturen auch für Kinder nicht unbezwinglich seien. Daraufhin sehe man sich eine Arie an wie Nr. 7: »Nein, unser guter Vater spricht«, mit der langen Koloratur, die man sich von einem acht- bis zehnjährigen Mädchen gesungen denken soll:



1) Weiße: Kinderfreund, dritte verb. Aufl., IV, S. 211 f. Der französische Jugendschriftsteller Berquin (1749—91), der den Kinderfreund in seinem von der *Académie Française* preisgekrönten »*Ami des enfants*« teilweis übersetzt hatte, brachte auch die kleine Ährenleserin unter dem Titel »*la petite Glaneuse*«. Diese Berquin'schen wörtlichen Übersetzungen der Weiße'schen Kinderstücke wurden noch lange in Deutschland neugedruckt und als französische Jugendlektüre viel gelesen. Vgl. Vapereau: *Dictionnaire universel des littératures* 2. ed. Paris 1884. Minor: a. a. O., S. 345. Berquin: *Théâtre de l'Enfance*. Nouv. Ed. compl. Mit einem Wörterbuch versehen. Quedlinburg 1866.

2) Vorrede zum Klavierauszug.

Freilich sind auch in dies Kinderspiel wieder einfache Lieder eingelegt, darunter eins, das offenbar dem berühmten Gesang: »Als ich auf meiner Bleiche« nachgebildet worden ist:



Im folgenden Jahr, 1779, schrieb Hiller die Musik zu der Operette: »**Das Grab des Mufti, oder die zwey Geizigen**«, und er sowie sein Textdichter Meißner dokumentieren damit aufs neue jenen chauvinistischen Zug, der sich in den Singspielen schon öfters gezeigt hatte. »Das Grab des Mufti« ist die deutsche Bearbeitung von Grétry's *opéra comique*: »*Les deux Avares*«, Text von Fenouillot de Falbaire, und diese gehört textlich wie musikalich mit zu den liebenswürdigsten Erscheinungen der französischen komischen Oper, die sich nun seit dem Erscheinen Duny's, Philidor's und Monsigny's selbständig herausgebildet und in Grétry einen ihrer begabtesten Vertreter gefunden hatte. Vielleicht ist dies auch eins der französischen Stücke aus jener Zeit, die bei guter Aufführung, die allerdings schwieriger ist, als man beim oberflächlichen Betrachten glauben möchte, noch heute wirken würden[1]. — Das Stück war 1771 für die Hochzeitsfeierlichkeiten Marie Antoinette's mit dem Dauphin geschrieben und in Fontainebleau, später auch in Paris aufgeführt worden[2]. Hier war ein Lustspiel ohne alle Tendenz und Lehrhaftigkeit auf die Bühne gebracht, das eine Fülle komischer und für die musikalische Ausbeute günstigster Situationen bot.

Zwei reiche Geizhälse, Kaufleute in Smyrna, die sich widerrechtlich die Vermögen eines Neffen und einer Nichte angeeignet haben und die beiden jungen Leute — ein Liebespaar natürlich — festhalten, beschließen, das frische Grab eines Mufti zu erbrechen, da sie darin reiche Schätze vermuten. Derjenige, der hinuntersteigt, findet aber nur Mantel und Mütze des Ver-

1) Das Hamburger Stadttheater beabsichtigte eine Neueinstudierung des Grétry'schen Stückes. Siehe: »Zeitschrift der IMG«. Jahrgang VIII, Heft 2, S. 65.

2) E. Fétis, Vorrede der Gesamtausgabe der Grétry'schen Werke, Bd. XX, Breitkopf und Härtel.

storbenen, die der oben wartende wütend in einen Brunnen wirft. In diesen Brunnen hatte vorher das Liebespaar, das die Abwesenheit der beiden Onkel mit Hilfe der Vertrauten zur Flucht benutzen wollte, einen Korb mit Juwelen fallen lassen. Der Neffe war in den ausgetrockneten Brunnen hineingestiegen; aber alle drei waren durch die Ankunft der beiden Geizigen gestört worden, die sich nun an dem Grabe zu schaffen machen wollten. Die Mädchen waren geflüchtet, der Neffe hatte unten bleiben müssen. Nun werden aber ihrerseits die beiden Kaufleute bei ihrer nächtlichen Unternehmung von der die Runde machenden, sinnlos betrunkenen Janitscharenwache überrascht. Der eine bleibt in dem Grabe zurück, dessen Fallgitter der andere schnell zuschlägt dieser flüchtet sich auf eine Leiter und drückt sich in den Schatten eines Fenstergesimses. Die durstigen Janitscharen wollen aus dem Brunnen Wasser holen; als sie aber den Eimer hochwinden, sitzt der Neffe darin, der sich Mantel und Mütze des Mufti umgehängt hat, und alle stürzen schreiend fort, da sie glauben, der Geist des Verstorbenen erscheine ihnen zur Strafe für ihren verbotenen Weingenuß. Der Neffe befreit darauf die beiden Onkel — dem einen ist die Leiter bei der Flucht der Wache umgestürzt worden, der andere kann das Fallgitter nicht allein heben — unter der Bedingung, ihm und seiner Braut das Vermögen wiederzugeben und sie nach Frankreich ziehen zu lassen.

Meißner hat einen verwässerten Aufguß dieses Textes hergestellt, und das, was im Französischen mit drei Worten gesagt wurde, jedesmal ungefähr auf drei Absätze erweitert. Dann sorgte er dafür, daß das Liebespaar noch verschiedene Arien und Duette singen konnte, und gab auch der Vertrauten etliche Lieder, kurz, er hielt die Handlung nach Möglichkeit auf. Auch Hiller hat mit seiner Musik die Grétry'sche nicht entfernt erreicht; der Janitscharen-Marsch aus dessen Operette ist wohl noch jetzt nicht vergessen. Von Hiller's Kompositionen ist vielleicht nur ein Duett zu erwähnen, das die beiden Geizigen singen, während sie das Grab aufmeißeln. Um ihre Tätigkeit recht deutlich zu veranschaulichen, läßt Hiller sie im Takt auf den Stein klopfen; aber trotz dieses Mittels konnte er doch nicht das Vorbild des entsprechenden Grétry'schen Duetts erreichen, ebensowenig wie in seinem harmlosen, sehr zahmen Janitscharenmarsch. Man war damals aber doch wohl anderer Meinung; denn noch 1820 schreibt Spohr in einem Brief aus Paris, daß die Singspiele von Hiller und Dittersdorf an innerem, musikalischem Wert den meisten Grétry'schen vorzuziehen seien[1]).

Daß Hiller selbst für die französische Kunst wenig oder gar kein Verständnis hatte und immer darauf bedacht war, dem Publikum deutsche Kompositionen zu schenken, oder ihm italienische möglichst nahe zu bringen, um Deutschland von den französischen Werken, denen nach seiner Meinung noch immer ein viel zu großes Interesse entgegengebracht wurde, unabhängig zu machen, geht z. B. auch aus der Vorrede des

1) Allg. Mus. Zeitung. Bd. 23, S. 141.

Klavierauszuges zu Grétry's »Zémire und Azor« hervor, den Hiller im Auftrag des Verlegers besorgt hatte (1783). Da schlägt er einen entschieden gereizten Ton an und meint, das Urteil über Grétry's Theaterkompositionen sei längst gesprochen. Die Franzosen, auf deren Grund und Boden sie eigentlich entstanden seien, sprächen mit Entzücken davon; selbst die Ohren der Deutschen hätten sie mit Begierde verschlungen, und ihre Kunstrichter hätten sich in allerhand Formaten, in Almanachen und Broschüren, völlig auf die Seite der französischen Journalisten und Zeitungsschreiber geschlagen und den Deutschen mit dem Ruhme Grétry's die Ohren so »vollgetrompetet«, daß es kein kluger Mann gern wagen würde, ihnen mit einem Aber — in den Weg zu kommen. Daher hätten es also die Liebhaber nicht ihm, sondern dem Verleger zu danken, wenn dies Stück künftig auf ihren Klavieren liegen würde. Auch für Gluck's Bestrebungen hatte Hiller kein Verständnis und begriff nicht, warum man die »Alceste«, die doch nur ein »nach französischem Leisten in italiänischem Geschmack verfertigtes Werk sey«, druckte, während man Werke von Hasse dagegen unberücksichtigt lasse[1]).

Hiller's letzte Arbeit für die Bühne war wieder die Musik zu einer Farce: **»Poltis, oder das gerettete Troja,«** als deren Verfasser Steinel genannt wird[2]). Der Text war bis jetzt nicht zu ermitteln, was nach der Musik zu urteilen, die im Klavierauszug vorliegt (1782), nicht weiter bedauerlich erscheint.

Schlusswort.

Hiller's Tätigkeit für das Theater hatte schon seit der »Jubelhochzeit« erheblich nachgelassen. Der Grund lag hauptsächlich darin, daß er mit den Singspielen den ursprünglich beabsichtigten Zweck derselben erreicht hatte, nämlich die Freude und das Interesse der Deutschen am Gesang neu zu beleben. Seine Operetten waren mit so großem Beifall aufgenommen worden, daß er, wie er schreibt, leicht hätte in Versuchung geraten können, jedes Jahr mit halben Dutzenden von komischen Opern und Liedersammlungen aufzutreten. Doch hielt er es für nützlicher, sich jetzt besonders dem Gesangsunterricht zu widmen »wozu so wenige Geduld haben«. Um aber die Fühlung mit dem Publikum nicht ganz

1) Wöchentliche Nachrichten: III, 1769, S. 156. Der begeisterte Artikel über Gluck in den wöchentlichen Nachrichten (III, S. 129) rührt nicht, wie Peiser meint (a. a. O., S. 15), von Hiller her, sondern ist ein Abdruck aus den »Briefen über die wienerische Schaubühne« von J. v. Sonnenfels, Wien 1768, und das oben gegebene Zitat ist Hillers' Urteil darüber, das auch von den Hamburger Unterhaltungen, Hiller's treuem Echo, geteilt wird. (1770, S. 73).

2) Minor: a. a. O., S. 184

zu verlieren, gab er aus seinem großen Vorrat ungedruckter italienischer und auch deutscher Arien und Duette hin und wieder Sammlungen heraus[1]. Zudem hatten seine Singspiele inzwischen eine so große Anzahl von Nachahmungen gefunden, daß er die weitere Pflege dieser Musikgattung anderen Leuten, unter denen sich Männer wie G. Benda und Schweitzer befanden, ruhig überlassen konnte. — Dazu kam, daß er auch auf anderen musikalischen Gebieten stark in Anspruch genommen wurde. 1775 errichtete er die Konzerte der »musikausübenden Gesellschaft«, in der nur geistliche Musik aufgeführt wurde. 1781 wurde er Direktor der Gewandhauskonzerte, 1779 Musikdirektor der Paulinenkirche; 1784 berief man ihn an die Neue Kirche. Ferner kam 1781 seine Reise nach Mitau; daneben beschäftigten ihn Unternehmungen, wie die 1786 in Berlin erfolgte Aufführung von Händel's »Messias«, endlich wurde er 1789 zum Thomaskantor ernannt. Seine Zeit war also mit Dingen, die für ihn weit wertvoller waren als das Komponieren von Singspielen, derartig ausgefüllt, daß es ganz verständlich erscheint, daß er darauf keine besondere Mühe mehr verwendete.

1775 war auch Koch gestorben, und seit dieser Zeit scheinen allerdings jene Aufführungen schlimmster Art allgemein geworden zu sein, wie Reichardt sie schildert[2]. Auch Burney erzählt bereits 1773[3], daß ihn Hiller in Leipzig in eine Probe und eine Aufführung eines seiner Singspiele geführt hätte, — welches es war, wird nicht angegeben, — daß im Orschester alles durcheinander gegangen wäre und von den Sängern nicht einer richtig gesungen habe. Hiller habe auch gar nicht das Zeug gehabt, seine Meinung zur Geltung zu bringen, im Gegenteil sei er von den Musikern tyrannisiert worden. Man liest auch aus dieser Zeit von gar keiner hervorragenden Gesangskraft mehr, die in den Singspielen mitgewirkt haben soll. Die Steinbrecher hatte sich schon zu Anfang der siebziger Jahre verheiratet; in der ersten Aufführung der Jagd hatte sie noch die Rolle des Röschen mit großem Beifall gespielt[4].

Die Hiller'schen Singspiele waren bald in ganz Deutschland verbreitet. Koch selbst führte sie noch in Dresden und Weimar auf. Hier regten sie bekanntlich Wieland und Schweitzer an, einen erneuten Versuch zu wagen und eine durchkomponierte deutsche Oper zu schreiben[5]. Döbbelin spielte die »Jagd« und »Lottchen am Hofe« bereits 1770 in

---

1) Vgl. dazu die Vorreden der ersten und dritten »Sammlung der vorzüglichsten und ungedruckten Arien und Duetten des deutschen Theaters« herausgegen von J. A. Hiller. Leipzig 1777 und 1778.

2) Vgl. oben S. 12.

3) Burney: Present state of music in Germany II, S. 74f.

4) Reichardt: Über die komische, deutsche Oper S. 83.

5) Vorrede zur dritten Sammlung der vorzüglichsten Arien, Hiller 1778.

Königsberg[1]), wohin auch später (1800) Hiller's Sohn Friedrich Adam als Musikdirektor kam und sich durch die Aufführungen der Mozart'schen Opern ein Verdienst erwarb[2]). In Bonn wurde die »Jagd« 1779/80, der »Aerndtekranz« 1782/83 von der Großmann'schen Truppe gegeben[3]), und in Nürnberg spielte die Moserische Gesellschaft 1777 die »Jagd« und »die lieb auf dem land« [4]). Am folgenreichsten aber wurde die Einführung der Hiller'schen Singspiele in Wien. 1776 gab die aus Brünn stammende Böhm'sche Gesellschaft im Kärnthnertor Theater neben vielen französischen und italienischen komischen Opern auch den »Aerndtekranz«, die »Jagd« und die »Muse« von Hiller, ebenso Benda's Melodramen und Gluck's »Pilgrimme von Mekka«, die, 1764 geschrieben, einen von Hiller's Bestrebungen unabhängigen Versuch bilden, ein deutsches Singspiel nach französischem Muster zu schreiben[5]). Durch diese Aufführungen wurde bekanntlich Joseph II. angeregt, in Wien ein Nationaltheater zu gründen[6]), eine Tat, die Mozart's Komposition der »Entführung aus dem Serail« im Gefolge hatte. Mozart hob mit diesem Werk die ganze Gattung des deutschen Singspiels in eine bis dahin ungeahnte Sphäre, ohne daß er an der einmal bestimmten Form, dem gesprochenen Dialog, den Strophenliedern neben ausgeführten großen Arien und Ensemblesätzen, etwas änderte.

Die Bedeutung der ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller liegt weniger in ihrem selbständigen künstlerischen Wert, der doch nur sehr gering anzuschlagen ist, als vielmehr in den Anregungen, die sie für die Entwicklung der deutschen komischen Oper enthalten und die, durch günstige Verhältnisse gefördert, schließlich zu einer Blüte des deutschen Singspiels geführt haben. Der natürlichen, wenn auch nicht kultivierten Begabung von Standfuß, die der Art des Engländers Carey nicht unähnlich ist[7]), verdankt das deutsche Singspiel seine ersten Erfolge. In Hiller fand es dann einen Förderer, dessen nicht sehr starkes Talent durch eine gründliche musikalische Bildung und durch die ausgedehnte Kenntnis der zeitgenössischen Musik unterstützt wurde. Daher bieten seine Singspiele, ohne originell oder bedeutend zu sein, einen treuen Spiegel der damals beliebten oder auch typischen musikalischen Ausdrucksweise, von den einfachen, empfindsamen Liedern bis zur italienischen Bravour-Arie, von den Buffo-Manieren bis zu den ernsten

1) Woltersdorf: Theatralisches, Königsberg, Berlin 1856, S. 6.
2) ebenda S. 17.
3) Thayer: Beethoven's Leben I, S. 71 und 73.
4) Will: Historisch-diplomatisches Archiv, Bd. I, S. 218, 1794.
5) Marx: Gluck und die Oper I. S. 257.
6) Pohl: Haydn II, S. 122 und 377.
7) Vgl. Chrysander: Henry Carey und der Ursprung des Königsgesanges God save the King. Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft, I, S. 302 f.

Kirchengesängen, und gerade das verhalf ihnen wohl mit zu dem großen Beifall eines naiven und nicht allzu kunstgeübten Publikums.

Das Bestreben, volkstümliche Musik mit den Errungenschaften der großen Oper zu verbinden, das allgemeine Interesse, das die deutsch gesprochenen, häufig aktuel gefärbten Texte hervorriefen und die glückliche Wahl der leichtbeweglichen, abwechslungsreichen Form der französischen Operetten, das waren die Grundlagen, auf denen das deutsche Singspiel seine reiche Entwicklung genommen hat, und es bleibt Hillers Verdienst, als Erster diese Vorzüge seiner ausländischen Vorbilder nach Deutschland verpflanzt zu haben. Wenn er dazu vielleicht weniger durch seine eigene Einsicht und Begabung als vielmehr durch die Zeitströmungen und durch äußere Verhältnisse geleitet wurde, so fand das deutsche Singspiel in ihm doch den rechten Mann zur rechten Zeit. Hiller gehört auch auf diesem Gebiet zu jenen kleinen Meistern, deren bescheidene Anregungen durch die Werke ihrer großen Nachfolger in ehrenvollster Weise bestätigt wurden und denen daher in der Geschichte stets ein Platz gesichert bleiben muß, wenn auch ihre Werke längst durch andere in den Schatten gestellt und von der Nachwelt vergessen worden sind.

Literatur.

Anonym: Schildereyen der Kochischen Schaubühne, Leipzig 1755.

Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig 1798—1848.

Calmus: Die Beggar's Opera von Gay und Pepusch. Ihre musikalisch-parodistische Seite und ihre Nachahmungen in England. Sammelb. d. JMG. VIII, Heft II. Leipzig 1907.

—— Drei satirisch-kritische Aufsätze von Addison über die italienische Oper in England. (London 1710) Sammelb. d. JMG. IX, Heft I. Leipzig 1907.

Chrysander: Henry Carey und der Ursprung des Königsgesanges God save the King. Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft, I, S. 287 f. Leipzig 1963.

Biedenfeld: Die komische Oper, Leipzig 1848.

Blümner: Geschichte des Theaters in Leipzig, Leipzig 1818.

Bohn: Hundert historische Konzerte in Breslau, 1881—1905. Breslau 1905.

Brückner: Georg Benda und das deutsche Singspiel, Sammelb. d. IMG. V, S. 571 ff., Leipzig 1904.

Burney: *General history of music*, v. IV, London 1789.

—— *The present state of music in Germany* etc., London 1773.

Chouquet: *Histoire de la musique dramatique en France*, Paris 1873.

Conrat: Gertrud Elisabeth Mara. Allg. Musikzeitung XXX., Nr. 3, Berlin 1903.

Dent: Alessandro Scarlatti, London 1905.

Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Leipzig 1848—74.

Eitner: Die deutsche komische Oper usw., Monatshefte f. Musikgesch. Bd. 24. Leipzig 1892.

—— Quellenlexikon. Leipzig 1900—04.

Fétis: Biographie universelle des Musiciens. Paris 1860—80.

Ed. Fétis: Vorrede zu Grétry's »*les deux Avares*«, Gesamtausg. Bd. XX. Leipzig u. Brüssel s. a.

Font: *Favart, L'opéra comique et la comédie-vaudevilleaux aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Paris 1894.

Friedlaender: Das deutsche Lied im achtzehnten Jahrhundert, Stuttgart, Berlin 1902.

Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden, Dresden 1861/62.

Gerber: Tonkünstlerlexikon. Leipzig 1792.

Goethe: Dichtung und Wahrheit (Goedecke). Stuttgart 1872.

—— Deutsche Literatur. »Für Freunde der Tonkunst von Friedrich Rochlitz« (Goedecke XIII). Stuttgart 1872.

Goldschmid: Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, Leipzig 1901.

Gottsched: Antwort auf Hudemann's Abhandlungen von den Vorzügen der Oper vor Tragödien und Komödien, Mizler's Musikalische Bibliothek, Bd. III. Leipzig 1752.

Gottsched (Frau): Der kleine Prophet von Böhmischbroda, Prag 1753.

régoir: *Des Gloires de l'Opéra et la musique à Paris*, Bruxelles, Paris, Londres,

La Haye 1880—83.
Grimm: Correspondence littéraire. (Tourneux) Paris 1877, 79, 80.
Hamburger Unterhaltungen: 10 Bände, Hamburg 1766—1776.
Held: Das Kreuzkantorat zu Dresden, Viertelj. f. Musikw. X. Leipzig 1891.
Hiller: Selbstbiographie, Leipzig 1784.
—— Vorrede: Verwandelten Weiber, Klavierauszug, Leipzig 1770.
—— Vorrede: Lustige Schuster, Klavierauszug, Leipzig 1771.
—— Vorrede: Lottchen am Hofe, Klavierauszug, Leipzig 1768.
—— Vorrede: Dorfbalbier und Muse, Klavierauszug, Leipzig 1771.
—— Vorrede: Kleine Ährenleserin, Klavierauszug, Leipzig 1778.
—— Vorrede: Zemire und Azor, Klavierauszug, Leipzig 1783.
—— Vorrede: Meisterstücke des italienischen Gesanges, Partitur, Leipzig 1791.
—— Vorrede: Erste und dritte Sammlung der vorzüglichsten noch ungedruckten Arien und Duetten des deutschen Theaters, Leipzig 1777 und 1778.
—— Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend, Leipzig 1766—1770.
Jahn: Mozart, 3. Auflage, Leipzig 1889.
Istel: Die komische Oper, eine historisch-ästhetische Studie, Suttgart 1905.
Jansen: Jean-Jaques Rousseau als Musiker. Berlin 1884.
Kade: Katalog der Musikaliensammlung des Großherzoglich-Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses, Schwerin 1893.
Kleefeld: Das Orchester der Hamburger Oper, Sammelb. d. IMG., Jahrgang II. Leipzig 1901.
Klob: Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen Oper, Berlin 1903.
Komorzynski: Der Freischütz und das ältere deutsche Singspiel, Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 27. Leipzig 1906.
Krause: Von der musikalichen Poesie, Berlin 1753.
Kretzschmar: Das erste Jahrhundert der deutschen Oper, Sammelb. d. IMG. III, Leipzig 1902.
—— Die Venezianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's, Viertelj. f. Musikw. VIII. Leipzig 1892.
—— Führer durch den Konzertsaal, 3. Auflage, Leipzig 1898.
—— Mozart in der Geschichte der Oper, Peters Jahrbuch XII. Leipzig 1905.
—— Die Correspondance littéraire als musikgeschichtliche Quelle, Peters Jahrbuch X. Leipzig 1903.
—— Vorrede zu Holzbauer's »Günther v. Schwarzburg« Denkmäler deutscher Tonkunst 8. 9. Leipzig 1902.
—— Über den Vortrag alter Musik. Peters Jahrbuch VIII. Leipzig 1900.
—— Zum Verständnis Gluck's. Peters Jahrbuch X. Leipzig 1903.
Krone: Wenzel Müller, Dr. Diss, Berlin, 1907.
Kruse: Albert Lortzing, Berlin 1898.
Lajarte: Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra, Paris 1876.
Levi: Christian Gottlob Neefe, Dr. Diss, Rostock, 1901.
Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 1767—69., Werke Bd. IX. Leipzig 1841.
Liliencron: Johann Adam Hiller. Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. XII Leipzig 1880.
Marx: Gluck und die Oper, Berlin 1863.
Mennicke: Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker, Leipzig 1906.
Minor: Christian Felix Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts, Innsbruck 1880.

Nicolai: Über einige Nachrichten von J. A. Hiller. Neue Berlinische Monatschrift, Jänner 1805.
d'Orville: *Histoire de l'opéra bouffon.* Amsterdam, Paris 1768.
Ottzenn: Telemann als Opernkomponist, Berlin 1902.
Peiser: Johann Adam Hiller, Leipzig 1894.
Plümicke: Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin, Berlin 1781.
Pohl: Joseph Haydn II, Leipzig 1882.
Pougin: *Monsigny et son temps.* Ménéstrel 73, 12 ff., Paris 1907.
—— Duny. Ménéstrel 46. Paris 1879/80.
Prod'homme: *La Musique à Paris de* 1753 *à* 1757. Sammelb. d. IMG. IV. Leipzig 1903.
Puttmann: Zur Geschichte der deutschen komischen Oper, Musik, Heft 23 u. 24. Berlin 1903/4,
Reichardt: Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend, Frankfurt, Leipzig, Breslau 1774—76.
—— Über die deutsche komische Oper, Hamburg 1774.
Riemann: Opernhandbuch. Hamburg 1887—93.
Rochlitz: Zum Andenken Johann Adam Hiller's. Allgemeine Musikalische Zeitung, Bd. VI, Leipzig 1804.
Scheibe: Kritischer Musikus I. Hamburg 1738.
Schletterer: Die Geschichte des deutschen Singspiels, Augsburg 1863.
Schmid, Christ. Heinr.: Chronologie des Theaters, 1775. o. O.
Schmidt, Leop.: Zur Geschichte der Märchenoper, 2. Auflage, Halle 1896.
Seyfert: Das musikalisch-volkstümliche Lied, 1770—1800. Viertelj. f. Musikw. Bd. X. Leipzig 1894.
Spitta: Rinaldo da Capua. Viertelj. f. Musikw. III, Leipzig 1887.
Thayer: Beethoven's Leben I, Berlin 1866.
Thomas: Unparteiische Kritik der vorzüglichsten seit drey Jahren allhier zu Leipzig aufgeführten und fernerhin aufzuführenden Konzerte und Opern usw., Leipzig 1798.
Tiersot: *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris 1889.
Vapereau: *Dictionnaire universel des littératures*, 2. ed. Paris 1884.
Weiße: Selbstbiographie, Leipzig 1806/8.
Will: Historisch-diplomatisches Archiv, Bd. I. Nürnberg 1794.
Woltersdorf: Königsberg, Theatralisches, Berlin 1856.
Wotquenne: Thematisches Verzeichnis der Gluck'schen Werke, Leipzig 1904.
Wustmann: Aus Leipzigs Vergangenheit. Gesammelte Aufsätze, Leipzig 1895.

Namen- und Sachregister.

PUBLIKATIONEN

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

BEIHEFTE

ZWEITE FOLGE

VII.

JOHANN HERMANN SCHEIN UND DAS WELTLICHE DEUTSCHE LIED DES 17. JAHRHUNDERTS

MIT EINEM ANHANGE:

SCHEIN'S STELLUNG ZUR INSTRUMENTALMUSIK

VON

ARTHUR PRÜFER

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1908

Publikationen

der

Internationalen Musikgesellschaft

Beihefte

Zweite Folge

Heft VII

Arthur Prüfer, Johann Hermann Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts, mit einem Anhange: Schein's Stellung zur Instrumentalmusik.

LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1908

Johann Hermann Schein

und das

weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts

mit einem Anhange:

Schein's Stellung zur Instrumentalmusik

von

ARTHUR PRÜFER
LEIPZIG

LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1908

Vorwort.

»Hermann Schein, das bedeutendste deutsche Liedertalent der Periode.«

Hermann Kretzschmar, Einleitung zum Neudruck von Heinrich Albert's Arien (Denkmäler deutscher Tonkunst, Band XII, Seite VII).

Die vorliegende Arbeit sucht die künstlerische Stellung J. H. Schein's in der Geschichte des deutschen Liedes im Anschluß an die in meiner Biographie dieses Meisters[1]) gegebenen allgemeinen Andeutungen und an die Einleitungen zu den drei ersten Bänden meiner Gesamtausgabe seiner Werke[2]) ausführlich zu würdigen. Dabei sind natürlich die Resultate der neuesten Forschungen mit verwertet worden. Der Abschluß des Neudrucks von Schein's weltlicher Lyrik in Partitur bietet dazu jetzt nach Vorlegung ihres letzten Bandes die besondere Veranlassung.

In einem Anhange lasse ich noch eine Erläuterung der kunstgeschichtlichen Stellung Schein's auf dem Gebiete der Instrumentalmusik folgen, da diese, im Anschluß an die Neuausgabe der Instrumentalstücke des Venuskränzleins und insbesondere seines großen Suitenwerkes »*Banchetto musicale*«, im ersten Bande des Neudrucks ebenfalls bereits ausführlich behandelt worden ist.

---

1) Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895, Einleitung, S. 12.

2) Band I: Venuskränzlein und *Banchetto musicale* (Instrumentalsuiten), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901.

Band II: *Musica boscareccia* (Waldliederlein und weltliche Gelegenheitskompositionen), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904.

Band III: *Diletti pastorali* (Hirtenlust) und Studentenschmaus, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907.

Vgl. auch meine Ausgaben von 20 ausgewählten weltlichen Liedern Schein's für 2 und mehr Singstimmen zum praktischen Gebrauch in Partitur und Stimmen, Leipzig, Breitkopf & Härtel; und von ausgewählten Instrumentalwerken zum praktischen Gebrauch in Partitur und Stimmen, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Eine ergänzende Würdigung der Bedeutung Schein's auf dem Gebiete der geistlichen Lyrik (*Cymbalum Sionium*, Motetten; *Opella nova*, geistliche Konzerte; *Fontana d'Israel*, geistliche Madrigale; *Cantional*, sein großes Gesangbuch und geistliche Gelegenheitsmusik) muß der Zeit nach Abschluß des Neudrucks dieser Werke und damit der Gesamtausgabe überhaupt vorbehalten bleiben.

Zur näheren historisch-biographischen Erläuterung erlaube ich mir auf die Biographie, für die Partiturbeispiele, soweit sie nicht in den Text aufgenommen sind, auf die Neuausgaben selbst zu verweisen.

Leipzig

Arthur Prüfer.

Inhaltsverzeichnis.

I.

»Venus Kräntzlein«

oder

Neue weltliche Lieder zu 5 Stimmen, Instrumental-Tänze und Kanzonen.

Wittenberg 1609[1]).

Das Venuskränzlein fällt in diejenige Periode der Entwicklung des mehrstimmigen, deutschen Kunstliedes, in der der Umgestaltungsprozeß der älteren deutschen Liedform unter italienischem Einflusse seinen Höhepunkt erreicht hatte. Die Vorherrschaft, die der Tenor als *Cantus firmus*, in der Polyphonie des 16. Jahrhunderts geführt hatte, wurde am Ende dieses Zeitraumes gebrochen. Die leitende Gesangsmelodie trat in die Oberstimme. Die übrigen Stimmen entnahmen nicht mehr von ihr ihr Tonmaterial, sondern schritten in selbständiger, motivisch durchaus unabhängiger Führung fort. Diese Entwicklung verfolgen wir in den gemütvollen, vierstimmigen Tonsätzen Leonhard Lechner's, der z. B. in einem seiner »Neuen geistlich und weltlichen Teutschen Lieder« von 1589 (Nr. 3)[2]) den *Cantus firmus* in den Baß verlegt, sowie bei Jacob Regnart und Christoph Demant, von denen jener, in den »*Tricinia*« von 1584, dieser in den »Neuen, Teutschen, Weltlichen Liedern« von 1595 den *Cantus firmus* überhaupt verwirft und nach neuer, bestimmter Formgestaltung in der Liedkomposition ringt. Hier ist der Punkt, wo der geniale Hans Leo Haßler in die Weiterentwicklung des deutschen Liedes eingreift. Haßler, einer der großen Nachbildner italienischer Tonkunst, ist von hoher, kunstgeschichtlicher Bedeutung, eben sowohl als ein Hauptvertreter der venetianisch gebildeten, deutschen Tonkunst, als Schüler Andrea Gabrielis, wie in seinem Verhältnisse zu den anderen zeitgenössischen, norditalienischen Meistern, den Giovanni Gastoldi, Luca Marenzio, Constanzo Porta und Orazio Vecchi, insofern er die von ihnen gepflegten und ausgebildeten Formen des Madrigals, der Kanzonette, des Ballettos und der Gagliarde sich aneignete,

1) Vgl. die Biographie Schein's. S. 42—44 u. unten S. 197ff.

2) Monatshefte für Musikgeschichte 1869, S. 181 und 1878, S. 171.

dabei aber seine deutsche Eigenart wahrte und das deutsche Lied vor der drohenden Gefahr völliger Verwälschung rettete [1]. In wieweit die in den genannten italienischen Kunstformen zu Tage tretenden Stileigentümlichkeiten auf die Haßler'sche Schreibweise übergingen, kann hier nicht Gegenstand einer Untersuchung bilden. Nur insoweit, als sein Stil und, durch diesen hindurch, der der Italiener, für Schein vorbildlich geworden ist, sind jene charakteristischen Merkmale in den Bereich unsrer Darstellung zu ziehen.

Als eigentümlichste Ausprägung der Haßler'schen Liedform ist die scharf hervortretende, homophone, knappe, musikalische Periodisierung zu bezeichnen. Sie ist eine Nachbildung der Kanzonette und des Madrigals, die, ebenso wie ihre gemeinschaftliche Grundform, die Frottola, das Prinzip der Dreiteiligkeit, oder, wie die Balletti, das der Zweiteiligkeit, aufweisen und deren musikalischer Bau durch den strophischen Bau des Gedichtes bestimmt wird. Eine solche Drei-, beziehentlich Zweiteilung war allerdings auch in gewissem Sinne in der Vor-Haßler'schen deutschen Liedkomposition, durch das Gesetz der Wiederholung, der beiden Stollen und des Abgesanges, gegeben, doch nicht im Kunstliede Lechner's u. a., sondern in der volkstümlichen Liedweise, die eine getreue Nachbildung des strophischen Versgefühles des Textes war, während eine solche scharfe Trennung der beiden Hauptteile, Stollen und Abgesang, gar nicht im Wesen des polyphonen Stiles lag. In dieser Eigenart der Haßler'schen Liedformen ist das direkte Vorbild der ersten 16 Lieder des »Venuskränzleins« zu suchen. Denn in ihnen herrscht durchaus das Prinzip der Zweiteilichkeit, innerhalb deren sich die Periodisierung des musikalischen Satzes auf Grund des strophischen Baues des Textes klar abhebt. Diejenigen Werke Haßler's, in denen Schein dieses Prinzip und eine solche periodische Gliederung beobachtet fand, sind die »Neuen Teutschen gesang nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten, Augsburg 1596 [2] und »Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng« Nürnberg 1601 [3]. Schein hatte diese Liederwerke vermutlich schon in Dresden, während seiner Zugehörigkeit zur Kurfürstlichen Kapelle, als Kantorei-Knabe, 1599—1603, kennen gelernt. In der Biographie [4] wurde auf die Obliegenheit des Kapellmeisters hingewiesen, dafür zu sorgen, »daß die Knaben nicht allein die Figural-, sondern auch die Teutschen Lieder

1) Vgl. Rudolf Schwartz, Hans Leo Hassler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1893, S. 1ff).

2) Neuausgabe von Rudolf Schwartz in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern V. 2.

3) Neuausgabe von Friedrich Zelle, 15. Band der Publ. der Gesellschaft für Musikforschung.

4) S. 5.

insgesamt singen« sollten, und auf seine Verpflichtung, für seine Sängerknaben lateinische, deutsche und wälsche Lieder zu komponieren. Aus der Fülle der weltlichen Liedkompositionen, die an der Schwelle des 17. Jahrhunderts von den Lippen der Kantorei-Knaben ertönten und deren Sammlungen uns zum allergrößten Teile nur erst dem Namen nach bekannt sind, dürfen wir, neben den beiden genannten Liederwerken Haßler's, noch diejenigen Christoph Demant's, aus denen uns R. Kade eine kleine Blütenlese in Neudruck zugänglich gemacht hat[1]), hier als Stilvorbilder für Schein herausgreifen. Doch während die beiden genannten Meister sich noch nicht zu einer einheitlichen Durchführung des rein akkordisch-homophonen Prinzips hindurch gerungen haben, und auch Joh. Staden noch in seinem »Venuskränzlein« von 1610 in diesem Übergangsstadium steht[2]), akzentuiert Schein streng metrisch und macht seine musikalische Deklamation einzig von dem strophischen Bau des Gedichtes abhängig. Demgemäß ist seine Periodisierung von durchsichtigster Klarheit und gliedert sich, mittelst der Generalpausen, in der natürlichsten Weise. Diese strenge Geschlossenheit der Liedform, diese innige Verschmelzung von Wort und Ton ist, soweit der derzeitige Stand der Veröffentlichung unseres Quellenmaterials ein solches Urteil erlaubt, im fünfstimmigen Satze des weltlichen, deutschen Kunstliedes von Schein in dessen Ven.-Kr. zum ersten Male einheitlich durchgeführt worden. Die Periodisierung ist, entsprechend der äußerst lebendigen, metrischen Gliederung der Textstrophe, von kunstvollster Mannigfaltigkeit. Demgemäß ist der Umfang der Lieder sehr verschiedenartig und schwankt zwischen 5 (Nr. 10) und 18 (Nr. 4) Takten. Die Zweiteiligkeit ist, wie oben erwähnt, überall festgehalten. Die Cäsur teilt aber öfters das Lied in zwei Hälften von sehr ungleicher Ausdehnung. So zerfällt z. B. Nr. 8, ein aus 16 Takten bestehendes Lied, in 2 Teile von 4 und 12 Takten. Der Periodenbau innerhalb dieser Takthälften wird aber wesentlich durch das Kunstmittel des Rhythmus-Wechsels bedingt, dessen sich Schein in diesen Liedern außerordentlich häufig bedient. Dem ₵ folgt fast immer die *Proportio Tripla* nach, die gewöhnlich wieder am Schluß durch den Allabreve-Takt des Anfangsteiles abgelöst wird. Diese *Proportio* hat daher nicht, wie bei Haßler, die Bedeutung des Nachtanzes, sondern ist melodisch ganz selbständig. In einem Liede (Nr. 5) wiederholt sich

1) »Neue Teutsche weltliche Lieder« 1595, »77 Tänze« 1601, »*Conviviorum deliciae*« 1608; vergl. Kade's Aufsatz über Demant, Vierteljahrsschrift f. Musikw. 1890, S. 469 ff. und die Notenbeilagen daselbst 535 ff.

2) Vgl. Eugen Schmitz, Ausgewählte Werke des Nürnberger Organisten Johann Staden. Denkmäler deutscher Tonkunst, II. Folge. VII. Jahrg. V. Bd., Einleitung S. LVII.

dies rhythmische Wechselspiel sogar zweimal, so daß hier die Taktierung viermal wechselt: (₵, $\frac{3}{2}$, ₵, $\frac{3}{2}$, ₵). Diese Dreiteiligkeit mitten in der Zweiteilung oder auch ihre Umkehrung (Nr. 11) ist eine schon im älteren deutschen Liede, sowie in den altitalienischen Gesangsformen, auch noch bei Bach und Händel häufig zu beobachtende, anziehende Erscheinung, und wir dürfen in der anmutigen Belebtheit dieses Ausdrucksmittels den Niederschlag des regen, innerlichen Gemütslebens des singenden Volkes erblicken. Aber noch eine andere rhythmische Eigentümlichkeit entnahm Schein dem älteren einheimisch deutschen Liede. Es ist die Umkehrung des Rhythmus in den Tripeltakt Melodien, besonders am Ende eines Satzes, einer Periode, vor allem am Schlusse des Liedes. Gekennzeichnet in den Originaldrucken durch Schwärzung der Noten, führt eine solche rhythmische Umkehrung in der betreffenden Stimme oft zu einer gegen die Regeln der Prosodie verstoßenden, sprachwidrigen Betonung, hinter der sich aber ein tieferes musikalisches Gesetz verbirgt. Diese Umkehrung bedeutet wohl mehr als reizvolle Abwechslung in der oft ermüdenden Gleichförmigkeit des Tripeltaktes und Dr. Peter Druffel[1]) dringt tiefer in das Geheimnis ein mit dem Hinweis auf den mittelalterlichen Theoretiker Simon Tunstede, der die verlängerte, vorletzte Note einer Gesangsmelodie sinnig mit dem dahinschwebenden, vor dem Niederlassen seinen Flug verlangsamenden Vogel vergleicht[2]).



[3])

Vom melodisch-harmonischen Standpunkt aus betrachtet, zeigt sich das Ven.-Kr. als eines der merkwürdigen Werke, die den zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu seiner vollen Höhe erwachsenen Widerstreit zwischen dem mittelalterlichen Kirchentonarten-System und der modernen harmonischen Anschauung hell beleuchten. Allen Liedern liegt einer der zwölf Glarean'schen Kirchentöne zu Grunde. Nr. 1, 2, 3, 4, 9, 10, 11 der dorische, Nr. 5, 6, 7, 8, 13, 15 der äolische, Nr. 12 der mixolytische, Nr. 14 der dorisch transponierte Ton. Alle die genannten Tonarten sind in ihren melodischen Eigentümlichkeiten noch erkennbar, aber die verschiedensten Modulationen und die unbedenkliche Einführung der Chro-

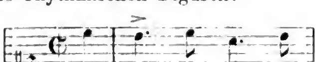
1) Über eine rhythmische Eigentümlichkeit des deutschen Volksliedes (Musikal. Wochenblatt 1890, Jahrg. 21, Nr. 9 u. 10).

2) »*Et notandum, quod in omni cantu penultima nota semper longari debet et ultima nota situari possit dulciter in suo sono. Sicut enim videmus avem volantem, cum pervenerit ad locum, ubi se vult pausare, basse volat, extendens pedes suos ad locum requiei, et bis alas suas volando movet, ut suavius et sine lesura se situat.*« (*De Quatur principalibus musicae*, abgedruckt bei Coussemaker, Scriptores, IV S. 254).

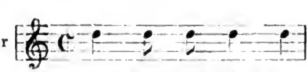
3) Part. S. 2. Abschn. 2, Takt 6/7.

matik weisen überall darauf hin, daß die alte Tonalität in ihren Grundfesten erschüttert ist. Die große Terz spielt eine hervorragende Rolle, zumal als Leitton, der durchaus im Sinne der modernen Tonalität in Anwendung kommt. Modern ist auch der Wechsel von Tonika und Dominant, in denen uns die Grundform der späteren Liedgestaltung entgegentritt. Das Vorbild, das die Strophengliederung des Volksliedes gab, wird hier in kunstmäßiger Behandlung nachgeahmt. Die Melodiebildung ist, wie schon erwähnt, rein akkordisch, ein Fortschreiten von Harmonieen, die in melodische Bewegung aufgelöst sind. Durch die oft unvermittelt neben einander gestellten Tonfolgen von leitereigenen und leiterfremden Dreiklängen erhält die Harmonik etwas Schillerndes, und ihr Übergangscharakter bringt zahlreiche, dem modernen Ohr als Härten erscheinende Tonfolgen mit sich, so daß wir anch beim Ven.-Kr. dem gleichen Schaukelsystem zwischen kleiner und großer Terz, also zwischen Dur und Moll begegnen, das Kade in den Liedern Christoph Demant's nachweist[1]), z. B. Nr. 2, Takt 2 »ach liebstes Herzelein« (P. S. 4, Absch. I, Takt 2). An diesem Beispiel ist zugleich die harmonische Eigentümlichkeit Schein's, der wir schon bei Haßler und Staden begegnen, zu erkennen, seine Melodieabschnitte in Dur abzuschließen.

Die Melodik des Ven.-Kr. trägt im ganzen den treuherzig innigen, echt deutschen Zug, wie er uns in den Liedern Haßler's so vertraulich anmutet. Doch ist sie, trotz der, durch die Periodik bedingten, kurzen Motive, massiger, schwerflüssiger als die, mit italienischer Grazie gezogenen, melodischen Linien des Nürnberger Meisters, der ja während seines Aufenthaltes in Venedig, als Schüler Giovanni Gabrieli's, dem italienischen Volksgesange selbst gelauscht haben wird und dessen entzückende *fa la la* Imitationen auf den meist ausgesprochenen Tanzcharakter seiner Lieder hinweisen. Zuweilen springt etwas von dieser südlichen Lebhaftigkeit Haßler's auf die Melodien des Ven.-Kr. über, so z. B. die rhythmischen Figuren:



oder



a) P. N. 3, S. 6, Abschn. I Takt 2 — b) ebenda Abschn. 2, Takt 2.

Letzterer Rhythmus ist z. B. bei Giov. Gabrieli, wie überhaupt bei den Italienern, häufig verwendet. Doch sind dies in dem Jugendwerke unseres deutschen Künstlers Ausnahmeerscheinungen. Seine Melodik findet vielmehr in dem oben angedeuteten rhythmischen Wechselspiel ihr eigentlich belebendes Moment. Dabei ist sie, wo es der Text gebietet, charakteristischer Steigerungen fähig, z. B. Nr. 5 P. S. 11: »jetzt wieder ganz ihren hellen Glanz«.

---

1) a. a. O. S. 479 und 509.

Eines der ergreifendsten Ausdrucksmittel volkstümlichen und älteren deutschen Kunstgesanges, das Melisma, war infolge des Stils der Ven.-Kr.-Lieder leider fast ganz verdrängt. Eine Ausnahme finden wir in den Liedern Nr. 5, 8, 12, 16 (P. S. 11, Abschn. I, Takt 5; S. 16, Abschn. I, Takt 3; S. 23, Abschn. I, Takt 7 u. S. 30, Abschn. I, Takt 2/3). Die melodietragenden Unterstimmen werden ihrer Bestimmung, im wesentlichen als harmonische Unterlage zu dienen, in hohem Maße gerecht. In ihrer Harmoniefülle verleihen sie dieser Musik einen choralartigen Charakter, der freilich erst das der Melodie selbst innewohnende Wesen offenbart. Es ist ein herrliches Zeugnis für die Eigenart der deutschen, weltlichen Liedmelodie des beginnenden 17. Jahrhunderts, daß auch sie noch, um ihres tief gemütvollen Gehaltes willen, später mit geistlichen Texten versehen, als »Parodie«, nicht nur nichts von ihrer unvergänglichen Frische und Schönheit verlor, vielmehr eine noch ergreifendere Wirkung auf die Gemeinde auszuüben vermochte, als zuvor. So legte der deutsche Genius seine ungemeine Befähigkeit dar, auch unter dem Ansturm der Ausländerei seine Eigenart zu behaupten. Es sei hier nur an das Haßler'sche Lied: »Mein Gemüth ist mir verwirret«, und seine spätere Verwendung im Dienste der Kirche und seine ergreifenden Harmonisierungen durch Sebastian Bach erinnert. So kündigt sich auch der spätere Dichter, Sänger und Tonsetzer Schein, dem wir eine Fülle herrlicher Choraltonsätze verdanken, in diesen Ven.-Kr.-Liedern als solcher bedeutsam an, wie andererseits die vereinzelt auftretenden Schlußbildungen (Nr. 5, P. S 11, Abschn. I, Takt 6 und Nr. 13, S. 25, Abschn. I, Takt 1) auf den Stil der kirchlichen Polyphonie des 16. Jahrhunderts zurückweisen.

Allerdings ist der Tonsatz dieser Lieder nicht frei von Fortschreitungen, die wir im sogenannten strengen Satz als fehlerhaft bezeichnen müßten. Parallele Oktaven und Quinten auf der Thesis in den beiden untersten Stimmen durch dazwischen geschobene Noten auf der Arsis zu verdecken, entspricht jedenfalls nicht der ästhetischen Empfindung des modernen Ohres. Solcher Fortschreitungen begegnen uns 5: In Nr. 2, P. S. 4, Abschn. II, Takt 2; Nr. 5, P. S. 10, Abschn. I, Takt 2; Nr. 6, P. S. 12, Abschn. II, Takt 3; Nr. 11, P. S. 22, Abschn. I, Takt 3 und Nr. 14, P. S. 26, Abschn. I, Takt 5, und zwar mit Ausnahme des ersten Beispieles, überall auf den betonten Taktteilen. In Nr. 3, P. S. 6, Abschnitt I, Takt 2 stoßen wir sogar auf eine ganz direkte Quintenfolge, während sich gegen die verdeckte Quintfortschreitung in Nr. 9, P. S. 18, Abschn. I, Takt 2 auch im strengen Stil der modernen Anschauung nichts einwenden läßt. Quinten- und Oktavenparallelen der bezeichneten Art finden sich aber bei den besten Meistern der Zeit, so daß wir ihr Vorkommen bei Schein im Ven.-Kr. diesem nicht ausschließlich zur Last

legen dürfen. Der übermäßige Sekundenschritt in Nr. 15, P. S. 28, Abschn. I, Takt 3 ist als eine absichtliche Härte aufzufassen, um dadurch die in dem Gedichte sich kundgebende, trostlose Stimmung musikalisch zum Ausdruck zu bringen.

Zwei Lieder des Ven.-Kr., Nr. 16 und Nr. 25, waren bisher von der kunstkritischen Betrachtung ausgeschlossen. Beide weichen indeß im Stile sowohl, als auch unter sich, von den bisher behandelten so völlig ab, daß sie eine gesonderte Würdigung beanspruchen. Nr. 16, P. S. 30ff ist eine achtstimmige, doppelchörige Komposition knappster Form. Ihr musikalischer Bau weist deutlich auf Schein's älteren Kunstgenossen Haßler und andere deutsche Meister, die den mehrchörigen Stil beherrschten, wie sein Amtsvorgänger im Thomaskantorat, Sixtus Calvisius (achtstimmige Motette »Unser Leben währet 70 Jahre«) und auf das ihnen gemeinsame Vorbild der großen venetianischen Tonsetzer, Andrea Gabrieli an der Spitze, hin. Dieser verhältnismäßig reiche musikalische Apparat war der typische Ausdruck der sogenannten venetianischen Staatsmusik, deren Farbenpracht uns das kulturhistorisch treue Spiegelbild der stolzen, meerbeherrschenden Handelsstadt nicht minder lebensvoll vergegenwärtigt, als die südliche Glut der Tizian'schen Gemälde. Dieses fremdländische Gewächs will uns unter den milden Strahlen der deutschen Sonne seltsam gemahnen, indessen ist es Schein gelungen, ebenso wie Haßler in den Lustgartengesängen, dem schlichten deutschen Texte: »Ich will nun fröhlich singen«, auch in dem fremden Prunkgewande, seine volkstümliche Einfalt zu bewahren. Immerhin muß dem Schein'schen Tonsatz, mit Haßler verglichen, eine größere Kraftentfaltung und höherer Schwung zugesprochen werden, der vor allem in dem Zusammenwirken beider Chöre wie in den eingestreuten kurzen Melismen zum Ausdruck kommt. So weist dieser glänzende Chorsatz einerseits zurück auf die großen italienischen Meister und zugleich vorwärts auf einen der Großmeister des 18. Jahrhunderts, Georg Friedrich Händel[1])! Auch hat unser Meister diesen mehrchörigen Stil später noch öfters gepflegt, z. B. in seinem großen Motettenwerk: »*Cymbalum Sionium*« (1615) und seinem Tedeum (1618), dessen Chorsatz sich sogar bis zur Sechschörigkeit mit 24 Stimmen steigert! —

1) Inwieweit ein Vergleich dieser mehrchörigen Kompositionen Schein's mit denen eines älteren, hervorragenden, noch ganz dem 16. Jahrhundert angehörenden Zeitgenossen, Jacob Händel (Gallus), zulässig erscheint, wird, hinsichtlich des im VI., XII. und XV. Band der Denkmäler der Tonkunst in Österreich veröffentlichten Motettenwerkes Opus musicum dieses Meisters, im IV. Band unserer Gesamtausgabe, der das Cymbalum Sionium Schein's im Neudruck vorlegen soll, zu untersuchen sein. Vgl. auch Johann Staden, Eugen Schmitz, Denkmäler deutscher Tonkunst, II. Folge, VIII. Jahrg., Bd. I, S. 13ff., Nr. 5 und Philipp Dulichius, doppelchöriger Weihnachtsgesang, Hrsg. von Rudolph Schwartz.

Die Stimmenmasse unseres, ebenfalls zweiteiligen, Stückes gliedert sich in einen höheren und einen tieferen Chor. Dadurch ergaben sich für die Periodisierung neue Wege. Im ersten Teile antwortet der zweite Chor dem ersten bereits nach Verlauf eines Taktes echoartig in tieferer Tonlage und nach kurzer Erwiderung des ersten, treten beide Chöre zusammen und bilden den vollstimmigen Schluß des ersten Teiles. Der zweite ist in ähnlicher Weise behandelt, nur, daß hier der tiefere Chor bereits nach einem halben Takte in den höheren einfällt und dann beide vereint dem Schlusse zueilen. Die Tonart ist mixolydisch mit *fis*, in der Anwendung als Leitton; die Rhythmik lebensvoll. Wieder treten die beiden oben S. 19 bezeichneten Figuren auf, die Harmonik ist, dem vielstimmichen Chorsatze entsprechend, einfach, der Tonsatz, abgesehen von den kleinen, oben erwähnten, melismatischen Figuren, durchaus akkordisch.

In dem Schlußliede des Ven.-Kr. Nr. 25, P. S. 57 ff tritt uns wieder eine von allen vorangehenden völlig abweichende Kunstform entgegen, die des Quodlibets[1]. Es ist ein merkwürdiges Stück alter Kontrapunktik, ein 5stimmiger Tonsatz im Stil der Niederländer des 16. Jahrhunderts, worin Schein den Beweis erbringt, daß er die volkstümliche Polyphonie dieser älteren Zeit gar wohl beherrscht. Ein kurzes Motiv von 4 Noten im Werte einer *Minima* durchzieht, als *Ostinato*, in der *Quinta vox* das ganze Stück. Um dies Thema, das später in der Verkürzung erscheint und am Ende einer jeden Textstrophe eine kleine, melodische Erweiterung erfährt, gruppieren sich die übrigen Stimmen. und zwar stehen sowohl *Quinta vox* und *Bassus*, als auch *Cantus* und *Altus* mit einander im doppelten Kontrapunkt der Oktave. Zwischen die beiden Strophen des Liedes ist ein melodisch selbständig behandelter Abschnitt eingeschoben, zu dem die anderen Stimmen sich in freien Nachahmungen bewegen. Die Tonart des Stückes ist die transponiert-dorische, mit dem Leitton *fis*. Dem eigentlichen Hauptteile im ₵ folgt eine kurze, 3taktige wieder rein akkordisch gestaltete *proportio sesquialtera* im ₵ $\frac{3}{2}$, die das *Ostinato*-Motiv der *Quinta vox* rhythmisch verändert und in der Vergrößerung in die Oberstimme verlegt und mitten in der Wiederholung auf seinem höchsten Tone sehr wirkungsvoll abschließt. Der Text dieses Liedes steht mit dem musikalischem Bau in so innigem Zusammenhange, daß es hier geboten erscheint, ihn schon an dieser Stelle, vor der Gesamtwürdigung des dichterischen Wertes der Ven.-Kr.-Lieder, ins Auge zu fassen. Wir haben es hier mit einem Quodlibet zu tun, jener wunderlichen, zu Schein's Zeit schon Jahrhunderte alten, äußerst beliebten

1) Spitta, S. Bach I S. 152 und Elsa Bienenfeld, Wolfgang Schmeltzl, sein Liederbuch (1544) und das Quodlibet des XVI. Jahrhunderts. Sammelbände der IMG. VI, S. 80ff., bes. S. 123.

Mischung geistlicher und weltlicher Melodien mit den buntesten, deutschen und lateinischen Texten, die im mehrstimmigen Tonsatz kunstmäßig in einander verpflochten wurden. Im Quodlibet von Schein's Venus-Kränzlein tritt der melodieführenden Oberstimme und ihrem Texte ein selbständiges melodisches Gebilde gegenüber, eben jenes *Ostinato*-Motiv. Sein Text beginnt mit den Worten: »*Post Martinum, bonum vinum*« und kennzeichnet, im Verein mit der Überschrift: *Cantus à 5 Post Martinum* das ganze Lied als einen sogenannten Martinsgesang, wie er bei den zu Ehren des heiligen Martin schon seit den ältesten Zeiten, alljährlich am 11. November, veranstalteten Schmausereien angestimmt zu werden pflegte [1]). Das »*Post Martinum bonum vinum*« oder »nach Martini guter Wein« war sprichwörtlich im Volksmunde und deutete auf den Zweck des an diesem Tage dem heiligen Martin dargebrachten Weinopfers hin. Es sollte den Heiligen bewegen, den in den Fässern gährenden Most in Wein umzuwandeln. Solche und andere wunderbare Wirkungen pflegte man jenem Trankopfer, dem sogenannten Martinsweine, zuzuschreiben. — Um diesen lateinischen Merkspruch [2]) schwirren nun deutsche Laute aus den Kehlen fröhlicher Zecher, die zu dem festlichen Gelage versammelt sind:

»Laßt uns freuen und fröhlich sein
Zu Lob dem Schöpfer aller Dinge« etc.

und gipfeln in den übermütigen Ausrufen:

»*boy, boy, boy, compagni boy*«.

Der jugendliche Studiosus Schein hatte jedenfalls mit diesem Liede, bei aller musikalischer Kunst, einen recht volkstümlichen Ton angeschlagen, denn gerade in Leipzig wurzelt die Sitte der Martinsschmäuse am festesten noch bis auf den heutigen Tag, und eine Menge solcher Martinslieder sind uns von Leipziger Dichtern, wie überhaupt aus jener Zeit über-

---

1) »Nun zu diesen Zeiten
Sollen wir alle fröhlich seyn
Gensvögel bereiten,
Darzu trinken ein'n guten Wein«

heißt es z. B. bei G. Forster, »Frische Liedlein«, 1540. Vgl. auch Sächsische Volkskunde, herausgeg. von Dr. Robert Wuttke, Dresden 1900 S. 291/292 und die Beispiele von Rudolf Hildebrand (Materialien zur Geschichte des deutschen Volksliedes, I. T. Herausgeg. v. G. Berlit, S. 147/148. Leipzig, Teubner 1900), in denen die Sprachmischung von deutsch und lateinisch gleichfalls hervortritt und Dr. E. Gehmlich. Das Martinsfest, wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung 1893. Nr. 134.

2) Umgekehrt gruppieren sich in einem Quodlibet von J. Eccard um eine deutsche Stimme 4 lateinische, vgl. Nr. 11 und 12, 24 und 25 in Eitner's Publikation von Johann Eccard, Neue geistliche und weltliche Lieder zu fünff und vier Stimmen. Königsberg 1589, Bd. XXI der Publ. d. Gesellschaft f. Musikforschung 1897.

liefert, z. B. von dem jüngeren Zeitgenossen Scheins, Georg Finkelthaus[1]) und von dem fruchtbaren Liederkomponisten Melchior Frank, in dessen »Teutschen, musikalischen, fröhlichen Konvivium« von 1621, dessen lateinisch-deutsche Sprachmischung ebenfalls auf den Quodlibetcharakter hinweist[2]). Bezeichnend ist auch für die Popularität des Liedes, daß auf der Notenrolle, die der Sänger auf dem Holzschnitte des Titelblattes des Ven.-Kr. umfaßt, die Worte: »*Post Martinum bonum vinum*« erkennbar sind. — Von besonders komischer Wirkung ist der Gegensatz des ausgelassenen Textes zu dem fast feierlichen Mollcharakter der Musik. Er war sicher ebenso beabsichtigt, wie in der Volksmelodie über die Martinsgans aus Georg Forsters Liedersammlung von 1540 Nr. 7, wo sogar ein gregorianisches Motiv dem deutschen Texte der anderen Stimmen gegenübertritt. — Der Text des Cantus *Post Martinum* ist abgedruckt bei Hoffmann von Fallersleben[4]) unter dem Titel: Laßt uns freuen und fröhlich sein. —

Die Gedichte des Ven.-Kr. gehören der Klasse der volkstümlichen Kunstlieder oder sog. Gesellschaftslieder an, einer Mischgattung, die sich um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts, unter dem Einflusse der italienischen Lyrik, aus dem älteren deutschen, volkstümlichen Liede herausbildete. Es ist ein alter, noch von Hoffmann v. Fallersleben geteilter Irrtum, den Freiherr L. von Waldberg[5]) bekämpft, es sei das alte, deutsche Volkslied im 17. Jahrhundert ausgestorben. Es lebte in Wirklichkeit fort, aber unter der Herrschaft einer fremden Kulturströmung büßte es allerdings ein gutes Stück seiner sinnigen Eigenart und frischen Unmittelbarkeit ein. Immer mehr traten äußerliche Anempfindung und Reflexion an ihre Stelle. Die italienische Renaissancebewegung durchsetzte die deutsche Lyrik mit mythologisch-antikisierenden Elementen. Durch sie war der ganze griechische Götterhimmel wieder lebendig geworden: Apollon und Diana mit Nymphen und Satyren, Venus und Amor und natürlich auch Orpheus »mit seiner Lyr gar kleine« (Partitur S. 3) hielten ihren Einzug in die deutsche Literatur. Eine ganze Reihe von Liedersammlungen wurde mit Zusammensetzungen des Namens der Liebesgöttin betitelt, z. B. Venusgarten, Venusglöcklein und so auch unser Venuskräntzlein. Ihre Verfasser, meist auch Textdichter und Komponisten in einer Person, μελοποιοί[6]), legten das größere Gewicht auf

1) Vgl. Heinr, Pröhle: Das deutsche Gesellschaftslied, Westermann's Monatshefte Novbr. 1893.

2) Vgl. Monatshefte f. Mus.-Gesch. XVII, 1885, S. 91.

3) Vgl. Franz M. Böhme: Altdeutsches Liederbuch 1877, Nr. 353.

4) Die deutschen Gesellschaftslieder des 16. u. 17. Jahrhunderts, 2. Aufl. 1860, Nr. 238.

5) Die deutsche Renaissance-Lyrik, Berlin 1888, Einleitung S. 6, 7.

6) von Waldberg a. a. O. S. 22.

den musikalischen Teil und erfanden z. B. zu den italienischen Liedsammlungen deutsche Texte, deren metrischer Bau sich der italienischen Vorlage anpassen mußte. So glichen diese Texte der Gesellschaftslieder mehr mosaikartigen Zusammensetzungen gewisser typischer Reimpaare, als wirklichen Dichtungen, wie z. B.

zart — edler Art; geziert — formiert, hold — Gold; eil — Liebespfeil.

Besonders waren solche formelhafte Reime bei der Aufzählung der Reize der Geliebten sehr häufig. Andererseits klangen noch besonders in den Anfangszeilen vieler Lieder manche Töne aus der Volkslyrik herüber, wie z. B. die Ermunterungszurufe:

»*Frisch auf*«, oder »*Auf, auf*«, auch »*Wohlauf*« u. dgl.

Dabei war man in den Entlehnungen aus fremden Dichtern sehr unbefangen. Doch dürfen wir nicht dabei an ein bewußtes Plagiat denken. Es war mehr dichterische Unbeholfenheit und eine gewisse literarische Gütergemeinschaft, die eine Wertschätzung künstlerischer Originalität und die Achtung des fremden geistigen Eigentums nicht kannte.

Es ist ein erfreulicher Beweis von Schein's gesunder, echt deutscher Künstlernatur, daß, trotz aller fremder Beeinflussung, eine starke, volkstümliche Dichterader alle seine Liedwerke durchzieht.

Diese Quelle echtester Poesie sprudelt am lebendigsten in seinem Jugendwerke, dem Ven.-Kr. Zwar zeigt er sich auch in ihm als ein echtes Kind seiner Zeit. Der mythologische Schwulst in dem Liede Nr. 8 ist mit Recht als geschmacklos bezeichnet worden[1]). So haben auch das Lob der Jugend in Nr. 1 (Partitur S. 3) und die trockene Aufzählung der Instrumente, mit der die Musik den Dichter in ihrem Preise unterstützen soll, sowie die Reflexion über die männliche Vernunft mit dem Wesen der wahren, lyrischen Poesie nichts gemein. Dem gegenüber stehen aber eine ganze Reihe von Liedern, die im echten Volkstone gehalten sind und mit dem Ausdrucke wahrhafter Empfindung gar traulich zu uns sprechen. Reichen auch seine dichterischen Kräfte zur Umgehung der obigen Reimpaare nicht aus, so finden wir doch auf der anderen Seite auch echt volkstümlich anheimelnde Anklänge in großer Zahl, so z. B. in Nr. 3: »Das edle Kräutlein Vergißmeinnicht«, das, in Gemeinschaft mit »Jelängerjelieber«, schon in Forster's Liedersammlung von 1549 besungen wird. Andere Ausdrücke wie: Bruder Neidhart, finden sich auch bei zeitgenössischen Dichtern, wie Demant (1609). Lieder wie Nr. 2: »Soll ich mein Freud verschweigen, ach liebstes Hertzelein«; das soeben zitierte (Nr. 3) »Kräutlein Vergißmeinnicht«; Nr. 11: »Soll es denn nun nicht anders sein«; Nr. 16: »Ich will nun fröhlich

1) Reißmann: Geschichte des deutschen Liedes 1874, S. 97.

singen« oder Nr. 10 die spöttische Absage an eine Spröde; das lustige Trinklied Nr. 12 müssen im volkstümlichen Sinne als ganz besonders gelungen bezeichnet werden. Und welch zartsinnig poetischer Gedanke liegt in dem damals sehr weit verbreiteten, uns auch bei Joh. Staden begegnenden [1]) Brauche, die Anfänge der Textstrophen mit den Buchstaben weiblicher Vornamen zu schmücken, dem sog. Akrostichon, dem Schein in nicht weniger als 12 Gedichten des Ven.-Kr. huldigt! Folgende Mädchennamen sind dergestalt in die Gedichte eingewoben: Sidonia (2, 11 und 14), Maria (3), Hedwig (5), Rosina (6), Gertrud (7), Ursula (8), Anna (9), Elisabeth (10), Justina (15), sogar Amor wird bedeutsamerweise akrostichisch behandelt (13)! Ist es Zufall, daß drei dieser Gedichte auf den Namen Sidonia gebaut sind! In Nr. 2 lacht das junge Liebesglück des Dichters über die frohe Aussicht auf den baldigen Besitz der Geliebten. In Nr. 11 ergeht er sich in Klagen über die Trennung von ihr. In Nr. 14 hält er ihr gar ihre Untreue vor. Wir wissen nicht, ob diese Gedichte wirkliche Phasen von des Dichters Liebesleben widerspiegeln. Tatsache ist, daß Schein's erste Gattin Sidonia hieß und gleichfalls aus seinem erzgebirgischen Heimatsorte Grünhain stammte. Er hat sie allerdings erst sieben Jahre nach Veröffentlichung des Venus-Kränzleins, 1616 in Weimar heimgeführt [2]). Andrerseits war es bräuchlich, daß, wie später Schiller seine Laura, auch die Dichter dieser Periode oft gar nicht existierende, weibliche Ideale zum Gegenstand ihrer lyrischen Ergüsse erkoren.

Der metrische Bau der Liederstrophen des Ven.-Kr. ist kunstvoll und sehr mannigfaltig. Nur ein Reimanordnungsschema kehrt dreimal wieder: *a b*, *a b*, *c c d*, *e e d* in den Nr. 2, 5, und 13. Das quantitierende Gesetz ist wohl unabsichtlich fast überall richtig beobachtet.

Der sprachliche Ausdruck der Lieder im allgemeinen ist noch rauh und ungefüge, die Wahl der Bilder ist verfehlt. Füllsilben werden häufig eingeschoben. Doch sind Bildungen wie: Tugenheit — Adelheit (Nr. 1, Vers 5 und 6) wiederum auf volkstümliche Grundlagen zurückzuführen, wie auch grammatikalisch anstößige Kasusänderungen und Silbenzusammenziehungen z. B. Nr. 10, P. S. 16:

»Einstmals ich ein Jungfreulein
Mich zu g'wern ein Tänzelein
Bittlichen ansuchen thät,
Welches hat ein stolze Red'.«

---

1) S. E. Schmitz, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, VII. Jahrg., I. Band. Einleitung S. LVI.

2) Vgl. Biographie S. 20 und meinen Aufsatz: »Zur Familiengeschichte des Leipziger Thomaskantors Johann Hermann Schein (Monatshefte f. Mus.-Gesch. 1898, Nr. XII, S. 190), in dem nachgewiesen wird, daß Sidonie nicht aus Dresden, sondern aus Grünhain stammte.

Desgleichen die außerordentlich häufige Anwendung des Hilfszeitwortes tun[1]). Doch mußte ja zu Beginn des 17. Jahrhunderts, vor Opitz und der ersten schlesischen Dichterschule, eine wirkliche, zum Ausdrucke der mannigfaltigsten Regungen des Seelenlebens geeignete Dichtersprache erst neu geschaffen werden. Auch Haßler's Lustgarten weist dieselben sprachbildenden Erscheinungen auf. Von diesem Standpunkt aus können wir manchen einzelnen dieser Ven.-Kr.-Lieder einen hohen Grad der Anerkennung, auch in poetischer Beziehung, nicht versagen, und zuweilen wird der unbefangene Beurteiler durch eine überraschende Zartheit des Ausdruckes erfreut. Diesen echt poetischen Kern haben denn auch schon Männer wie Hoffmann von Fallersleben herausgefühlt, der in den »deutschen Gesellschaftsliedern« zwei dieser Lieder abgedruckt hat. Nr. 12 unter dem Titel: »Aller guten Dinge müssen drei sein«, mit Anspielung auf die vierte Strophe des Textes: »Bier und Wein, Jungfräulein und die Musik gut«[2]), und den Cantus: *Post Martinum* S. 328, Nr. 238, unter dem Titel: »Laßt uns freuen und fröhlich sein, Zu Lob dem Schöpfer aller Dinge«. — Auch Reißmann a. a. O. hat den Tonsatz mit der ersten Strophe des ergreifenden Abschiedsliedes Nr. 9 abgedruckt, endlich neuerdings Hugo Leichtentritt, deutsche Hausmusik aus 4 Jahrhunderten, ausgewählt und zum Vortrage eingerichtet (Bard, Marquardt, C., Berlin 1907) Nr. 11 »Soll denn so mein Herz« (daselbst S. 79, in meiner Ausgabe Partitur, S. 22) (*Akrostichon Sidonia*). Auch Leichtentritt weist auf den viermaligen Taktwechsel in diesem kurzen Satze hin.

II.

Musica boscareccia

oder

Wald-Liederlein

In 3 Stimmen mit Begleitung des Generalbasses.

3 Teile, Leipzig, 1621. 1626. 1628.

Vorliegendes Werk[3]) ist zu verschiedenen Lebenszeiten seines Autors entstanden. In Anbetracht dessen jedoch, daß der Stil allen drei Teilen gemeinsam ist und diese sich schon in den Stimmbüchern der Original-

1) Vgl. das soeben angeführte Beispiel, Zeile 2.

2) a. a. O. S. 287, Nr. 210.

3) Vgl. die Biographie Schein's, zu Teil I S. 50ff.; zu Teil II S. 78—80; zu Teil III S. 91—93.

drucke häufig vereinigt finden, durfte auch die Neuausgabe alle drei Teile zu einem Werke zusammenfassen.

Die *Musica boscareccia* darf nach einer doppelten Richtung hin unsere besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen:

I. wegen ihres Stiles und Vortrages,

II. wegen ihres Kunstwertes.

I. Stil und Vortrag der *Musica boscareccia*. Dieses Werk, speziell der erste Teil von 1621, darf als eines der frühesten Produkte des in die deutsche Liedmusik eindringenden, italienischen konzertierenden Stiles bezeichnet werden. Nach Hugo Riemann[1] ist Gregor Aichinger vielleicht der erste deutsche Meister, der vom Generalbaß Gebrauch macht. (*Cantiones ecclesiasticae*, Sillingen 1603). In der Vorrede: *Ad Musicophilum*, des ersten Teiles seiner 3 Jahre vorher erschienenen geistlichen Konzerte der »*Opella Nova*« vom 1. August 1618[2] berichtet Schein selbst, daß ihm Ludovico Viadana's ein- bis dreistimmige *Concerti ecclesiastici* (Gesamtausgabe, *Opera omnia sacrorum concentuum* usw., Frankfurt 1620) zur Anleitung im Gebrauch dieser »Invention« gedient hätte. Es ist uns jetzt bekannt, daß der Ausdruck Invention nicht auf die Erfindung des bezifferten Basses durch Viadana hindeutet, eine Annahme, zu der man früher durch die Bemerkung dieses Meisters auf mehreren Titeln seiner Werke »*Invenzione commode per ogni sorti di cantori e per gli organisti*« verleitet wurde. Die Neuerung Viadana's, worauf sich die Bezeichnung Invention bezieht, bestand nur darin, daß er, im Gegensatz zu dem früheren Gebrauch, den Generalbaß nur gelegentlich zur Ergänzung der fehlenden Singstimme eines mehrstimmigen Stückes heranzuziehen, gleich von Haus aus seine Kirchenkonzerte nur für eine oder zwei Stimmen schrieb und den Generalbaß als obligate Stütze verwertete, wie die Florentiner auf dem Gebiete der Oper und der Kantate.

Die Vorrede Schein's zu den *Opella nova* lautet:

Ad musicophilum: »Hier hast du, vielgeliebter Leser, laut meiner jüngst gethanen Promission ein Werklein Geistlicher deutschen Concerten, deren beide Diskante und der Tenor, wo er dazu kömpt, mit dem Text vocaliter, der Baß aber ohne Text instrumentaliter, als mit einer Trombone, Fagotto, Viola grossa, oder dergleichen (welcher auch wol, so man die Baß-Instrumente nicht haben kann, gar außgelassen werden mag) in die Orgel, Clavicimbel, Tiorba etc. gesungen und gemacht werden sollen. Ferne Instruktion und Anleitung wirstu in Ludovici Viadanae Concerten, Opera omnia inscribiret, befinden, in welchem er nicht alleine

1) Geschichte der Mensuraltheorie S. 421.

2) In der Gesamtausgabe der Werke als Band V geplant.

nach der lenge meldet, wie man aus dem General-Baß schlagen solle, Sondern auch, warumb diese manier erfunden [1]. Achte demnach für unnötig, alhier weitleufftig davon zu schreiben. Boni consule ete bene vale.«

Wir haben also in der Mus. bosc. eine Übertragung der Viadana'schen Kunstübung auf die weltliche Liedmusik vor uns und erhalten auch über das Verfahren, das Schein bei diesem neuen, konzertierenden Stil beobachtet wissen will, näheren Aufschluß durch die »*Instructio pro simplicioribus*«, die er dem ersten Teile der Mus. bosc. voranschickt. Sie lautet:

»Ob mir gantz wol bewust, daß ein jeder erfahrner Musicant selbsten wol weiß, wie diese Art der Vilanellen am besten zu gebrauchen: Jedoch habe ich etwas nur hiervon den einfeltigen andeuten wollen. Es können diese meine Liedlein füglich musicirt werden.

1. Alle drey Stimmen, als der Baß und zwene Soprani, in ihrer natürlichen Höhe, entweder für sich allein oder auch in ein corpus, etc.

2. Daß man die zweene Soprani oder Discante in Tenoren verwandeln; eine Oktave niedriger, wird dem Gehör auch nicht unannehmlich seyn.

3. Daß man Soprano I lasse einen Discant bleiben, aus Soprano II aber einen Tenor machen.

4. Daß man die Soprani vivâ voce singen, und den Baß auf einer Trombone, Fagot oder Violon fein still darzu spielen lasse.

5. Daß man Soprano I vivâ voce singen, Soprano II aber auff einem Violin oder Flötlein; und den Baß auff jetzt gedachter Instrumenten einem darzu machen lasse.

6. Kann der Baß, wenn man ein Corpus etc. dabey hat; oder auch wol in mangelung des discantisten, Soprano II auff Concertenart gantz ausgelassen werden.«

Aus dieser Instruktion geht hervor, daß es dem Schöpfer der Mus. bosc. nicht mehr wie in seinen geistlichen Konzerten, um eine völlige Nachahmung des Viadana'schen Stiles zu tun ist. Er gibt vielmehr seine Selbständigkeit dem italienischen Meister gegenüber kund, sofern er den Basso continuo nicht grundsätzlich als fortlaufende, zur Ergänzung der Harmonie unerläßliche Begleitungsstimme auffaßt, sondern eine solche Begleitung unter gewissen Verhältnissen als entbehrlich hinstellt. Ausgehend von dem später zu charakterisierenden, eine leichtere Handhabung des Tonmateriales bedingenden Villanellenstil, in dem diese dreistimmigen Waldliederlein gehalten sind, gibt er in jener Instruktion sechs Vorschläge: »wie diese meine Waldliederlein zu variiren seyn«, von denen

1) Viadana's Instruktion ist abgedruckt: Monatshefte f. Mus.-Gesch. VIII, 1878, S. 105ff.

Nr. II—V eine Versetzung der Tonhöhe einer oder der beiden Oberstimmen aus dem Sopran in die Tenorlage gestatten oder einen Ersatz durch Instrumente zulassen, zum Zwecke reizvollerer Klangfarbenmischungen, wofür seinem Zeitalter der Sinn und die Gabe, mit ihnen auf Empfindung und Phantasie zu wirken, im hohen Grade eigen war[1]). Die Macht, der freiheitliche Einfluß, den das Hauskonzert auf die musikalische Praxis dieser Zeit übte, tritt uns am deutlichsten aus den Vorreden zu den Arien Heinrich Albert's entgegen, an der Stelle, wo sie auseinandersetzen: »die Singstimme kann von Violine oder Flöte, der Baß von Violoncellis und Fagotts, die Mittelstimmen können von weiteren geeigneten Instrumenten oder Sängern verstärkt oder kontrapunktiert werden[2]). Der erste und sechste Vorschlag Schein's sind geeignet uns Aufschluß über die Verwendung die er dem beziffertem Basse zuwies, zu geben. Aus der ersten Anweisung erhellt, daß der bezifferte Baß, wenn alle drei Stimmen gesungen werden, bei der Aufführung ganz wegbleiben könne; aus der letzten (Nr. 6), daß die obligate Begleitung, falls ein corpus vorhanden ist, die Mittel- oder Baßstimme aber fehlt, notwendig einzutreten habe, um die entstandene harmonische Lücke durch die instrumentale Begleitstimme auszufüllen. Das Begleitinstrument (corpus) wird auf dem Titelblatt des Werkes als Klavizimbel, Spinett, Tiorba näher definiert. Ein weiteres Moment der Unabhängigkeit von Viadana zeigt die viel reichere Bezifferung, die Schein durch die Zahlen und Signaturen des basso continuo zum Ausdruck bringen will, denn während Viadana in seiner nur für die Organisten bestimmten Instruktion auf die Bezifferung gar nicht eingeht, sondern sich nur der ♮ und ♭ zur Bezeichnung der Terz bedient, kommt in der mus. bosc. auch die wirkliche Bezifferung für Quinte, Sexte, Septime und die Vorhalte (der Quart vor der Terz, der Septime vor der Sexte) vor. Vielleicht war ihm unserm Meister, schon die Oper Euridice Jacopo Peris bekannt, die 1600, zwei Jahre vor der Herausgabe der geistlichen Konzerte Viadana's, erschien, und deren Baßstimme der Komponist, in völliger Unabhängigkeit von Viadana, eine ausgeführtere Generalbaßbezifferung beigefügt hat. In der Anwendung einer solchen wurde Schein sicherlich auch

1) H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. I. Abt. I. Bd., 3. Aufl. 1898, S. 5.

2) H. Kretzschmar, Musikalische Zeitfragen S. 42. Vgl. auch M. Praetorius, *Syntagma musicum* III S. 170ff. und Monatshefte für Mus.-Gesch. 1878 S. 42. Vgl. auch Eugen Schmitz, Ausgewählte Werke des Nürnberger Organisten Johann Staden (1581—1634). erster Teil (Denkmäler der Tonkunst in Bayern: Leipzig. Breitkopf & Härtel 1906, Einleitung S. XLV. Mit Recht erblickt aber der Herausgeber Staden's, dessen Motette: »*Exspectans expectari Dominum*« die Bezeichnung: »Cantus sive Tenor« trägt, in dieser freigelassenen Wahl in der Stimmenbesetzung auch einen bedeutsamen, modernen Zug und im Sinne Ph. Spitta's »den Durchbruch einer ganz neuen Anschauung.«

durch Michael Praetorius bestärkt, der es in dem *Syntagma Musicum* III, 126/127 ff von 1619 dem Viadana zum Vorwurf macht, die Bezifferung nicht angewendet und dadurch den Spieler über die Wahl der zum Basse zu greifenden Intervalle und Harmonien im unklaren gelassen zu haben[1].

Eine wichtige Quelle aus Schein's Zeit selbst war fernerhin für das Prinzip der modernen Aussetzung des bassus continuus zu berücksichtigen: Johann Staden, der bekannte Nürnberger Organist gab im Jahre 1626 in seiner »Kirchenmusik Ander Theil« zu 1—7 St. am Schluß folgende hierher gehörige Vorschrift:

»Kurtzer und einfältiger Bericht für diejenigen, so im Basso ad. Organ. unerfahren, was bei demselben zum Theil in Acht zu nehmen«. (Neugedruckt in der Allgem. Mus. Zeitg. 1877 S. 99ff)[2]. Daselbst heißt es: »*Gmelte Tertiae major et minor* (nämlich die über dem Bassus stehenden ♯ und ♭) werden darumb nicht allzeit verstanden vom Basso an zu rechnen, sondern abwechselsweis zu gebrauchen, dann man nicht an ein gewisse Ort gebunden, und wird die Decima, auch die Decima Septima an der Tertia statt gebraucht«. In Befolgung dieser Vorschrift setzt die Neuausgabe der Mus. bosc. zuweilen, besonders an den Teil- und Ganzschlussen, statt der Terz die Dezime, wobei natürlich das Gesetz der richtigen harmonischen Fortschreitung in den Akkordverbindungen maßgebend gewesen ist. Betreffs der praktischen Ausführung der Schein-schen Vorschläge »wie diese meine Waldliederlein zu variiren seyn« beansprucht noch Nr. 5 unsere besondere Aufmerksamkeit. Während nämlich Nr. 1 die Möglichkeit des dreistimmigen, unbegleiteten Vortrages, und Nr. 4 die des Duettes durch die oberen Gesangsstimmen mit Begleitung des Basses auf einer »Trombone, Fagott oder Violin« gestattet, geht der fünfte Vorschlag noch einen Schritt weiter, indem er, außer der Baßstimme, auch die Mittelstimme durch ein Instrument (»Violin oder Flötlein«) auszuführen erlaubt. Hier stehen wir vor einer für die deutsche Musik epochemachenden Erscheinung: Es ist für Deutschland wohl die erste Spur des einstimmigen begleiteten Gesanges. Es ist die bisher nachweisbare früheste Übertragung des um 1600 in Italien aufgekommenen neuen Stilprinzips des »konzertierenden Stiles«, des begleiteten Sologesanges nach Deutschland. Auch Johann Staden's Werke (Harmoniarum sacrarum continuatio, die 1621, im Jahr des Erscheinens des I. Teils von Schein's *Musica boscareccia*, erschien; Herzenstrost-Musica, 1630 sowie *Harmonae variatae*, 1632) zeigen uns kunstgeschichtlich interessante Übergangsformen von

1) Vgl. dazu Fr. Chrysander, Allgemeine Musikalische Zeitung 1877, XII. Jahrgang, Nr. 6ff.

2) Vgl. auch E. Schmitz. a. a. O. S. XLII.

einstimmigen, aber noch nicht solistischen, sondern nur in mehrfach besetzten Stimmen sich bewegenden Gesängen zu wirklichen Monodien[1]). Dankenswerter Weise hat auch Max Friedländer kürzlich auf diese besondere Bedeutung Scheins hingewiesen[2]). Nur ist der dort von ihm gebrauchte Ausdruck »einstimmigen, mit Akkorden begleiteten Gesanges« nicht ganz zutreffend, sofern die Aussetzung des bezifferten Basses oft eine über bloße Akkordbegleitung hinausgehende, ausgeführtere, motivisch-thematisch entwickelnde Ausarbeitung erfordert.

Ein Fall, in dem Schein den Vortrag einer Villanelle für drei Instrumente »auf drey Haber-Pfeifflein zusammen gestimmet« ausdrücklich vorgeschrieben hat, s. P. S. 125.

Auch zwei von Schein ausdrücklich für den Sologesang bestimmte Stücke (Monodien) treffen wir in seinen Werken an:

1. Jocus Nuptialis Hochzeits-Scherz (1622), der in der Partitur dieses Bandes im Anhang, S. 129/131, unter den nicht zur Mus. bosc. gehörigen, aber stilverwandten Liedern veröffentlicht ist[3]).

2. Ein geistliches Tenorsolo: »Führwahr, er trug unsre Krankheit,« das die Breslauer Stadtbibliothek handschriftlich bewahrt[4]).

II. Kunstgeschichtliche Bedeutung der *Musica boscareccia.* Auf dem Titelblatt seines Werkes sagt der Autor, es sei »auf Italian-Villanellische Invention« »fingiert« und komponiert. Es ist eine seltsame Ironie der Kunstgeschichte, daß Schein sich gerade durch dasjenige Werk den größten Beifall seiner Zeitgenossen errungen hat, dessen Stil, als Kunstgattung, jahrzehntelang von den tüchtigsten, musikalischen Praktikern und Theoretikern mit Geringschätzung, ja Verachtung behandelt worden war. So schreibt Jacob Regnart in dem Widmungsgedichte seiner »*Tricinia*« von 1584[5]).

»Laß dich darum nit wenden ab,
Das ich hierinn nit brauchet hab
Viel zierligkeit der Musik.
Wiß, daß es sich durchauß nit schick,
Mit Vilanellen hoch zu prangen,
Und wöllen dadurch preiß erlangen
Wirdt sein vergebens und umbsunst,
An andre Ort gehört die Kunst.«

---

1) E. Schmitz, a. a. O. achter Jahrgang S. 5 u. 3; vgl. auch S. 41 ff. und siebenter Jahrgang, Einleitung S. LI.

2) Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Stuttgart und Berlin 1902, I. Bd. I. Abt.; Musik, Einleitung, S. XXV.

3) Vgl. Biographie S. 58.

4) Vgl. Biographie, S. 108, Nr. 34.

5) Vgl. Neuausgabe von Robert Eitner, XIX. Band der Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1895. Vorwort Regnarts.

Die Villanelle (*alla Napoletana*, *Canzone villanesca*) war bekanntlich das von Bauern und leichteren Handwerksleuten bei der Arbeit gesungene italienische Volkslied des 16. Jahrhunderts, in dem die tieferen Stimmen die melodieführende Oberstimme innerhalb der natürlichen Tonlage der Oktave nachahmten. In diesem kunstlosen Zusammensingen ergaben sich die Quintenfolgen der Mittelstimmen von selbst, die aber immer nur in dreistimmigen Villanellen vorkommen. Diese Villanellen wurden von italienischen Meistern wie Giovanni Dominico da Nola (Canzoni Villanesche, Venedig 1541) und Oratio Vecchi Giustiniane (1590 und auch von vlämischen Musikern wie Regnart, massenhaft nachgebildet, indem man, unter Zugrundelegung der Textstrophen und Zeilen musikalische Abschnitte bildete, die wiederholt wurden und so liedförmige Gesänge ergaben. Dabei wurden nun jene Quintparallelen absichtlich beibehalten, um dadurch den Ursprung aus jener charakteristischen, volkstümlichen Naturharmonie anzudeuten, die Zacconi besonders in den süditalienischen Gegenden (Neapel), wo das Griechentum am längsten nachgewirkt hatte, sogar als Reste griechischen Musikempfindens, als Bodensatz einer antiken Kultur und ihrer nur unbewußt harmonischen Singweise erklärt[1]). Im 10. Bande der sämtlichen Werke von Orlando di Lasso, der den 5. Teil der Madrigale dieses Meisters enthält, veröffentlicht Adolf Sandberger eine dreistimmige Villanelle (Morescha)[2]) von Lassus', in deren *Secunda parte* (S. 71) sich 12 Quintenfolgen aneinanderreihen[3])! So waren diese kunstmäßig und doch kunstwidrig zugleich gesetzten Villanellen gewissermaßen eine Selbstironie der Musiker auf ihre eigenen Kunstregeln, worauf auch das abfällige Urteil des Michael Praetorius im *Syntagma musicum* III, S. 20, sowie das Regnart'sche Widmungsgedicht hinzudeuten scheinen. Es war aber vorauszusehen, daß die deutschen Meister, die sich natürlich ebenfalls unter den Nachahmern des Villanellenstiles befanden, endlich auch auf diesem Gebiete sich der Würde ihrer nationalen Kunst wieder bewußt

1) Vgl. Friedrich Chrysander, V. J. Schr. für Musikw. Bd. IX, 1893, Übersetzung des großen theoretischen Werkes *Prattica di Musica* etc. III. Teil, Venedig 1592, von Lodovico Zacconi, eines Lehrers des italienischen Kunstgesanges des ausgehenden 16. Jahrhunderts (vgl. a. a. O. S. 304—18). Die Übersetzung des ersten Teiles steht im Jahrhang VII (1891) S. 336ff., die des dritten Teiles im Jahrgang X (1894) S. 531ff.

2) *Morescha* (Mohrentanz) ist eine Unterform der Villanella, ursprünglich im Tanz, zweifelsohne historischen Charakters, hervorgegangen aus den Kämpfen der Christen mit den Sarazenen (Mauren) und Sandberger, Roland Lassus' Beziehungen zur italienischen Literatur, Sammelbände der IMG. Jahrg. V. Heft 3, S. 412ff.

3) Vgl. Gesamtausgabe der Werke Lassos Bd. II Einleitung S. XVff. und Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso, Erstes Buch, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1594, S. 114ff.

wurden und daß unter dem Namen »Villanella« manches Lied entstand, das dem italienischen Typus nicht entsprach, sofern es sich durch einen wirklichen kunstmäßigen Satz auszeichnete. Die vierstimmigen »*Odae Sacrae*« von Joachim von Burck 1572 u. 1578 geben davon ein Beispiel[1]). Ebenso Schein's Zeitgenosse Johann Staden[2]). Derjenige Meister aber, der in hervorragendem Maße berufen war, der Welt zu zeigen, »daß auch an diesen Ort gehört die Kunst« und zwar auf dem Boden deutscher Dichtung, war Johann Hermann Schein.

Es ist bei der Besprechung des Jugendwerkes unseres Künstlers des Venus-Kränzleins, der Liedstil dieses Werkes als ein im wesentlich streng homophoner, lediglich dem metrischen Bau der Textesstrophen folgender, charakterisiert worden[3]). Im Gegensatz hierzu finden wir in den »Waldliederlein« das rein melodische Element der Einzelstimmen wieder stärker hervorgehoben. Schon Hans Leo Haßler hatte, dem Zuge der Zeit folgend, den Schwerpunkt in seinem »Lustgarten« (Nürnberg 1601) auf die melodische Stimmführung der Einzelstimmen gelegt. Doch treten bei ihm der polyphon imitatorische und der homophon akkordische Stil immer noch scharf einander gegenüber und eine Verschmelzung beider Stilarten zu einer höheren Einheit ist nur erst angedeutet. In der *Musica boscareccia* aber ist eine wirkliche innere Durchdringung beider als neues künstlerisches Formenprinzip, durchgeführt worden. So einigen sich italienische Melodik und deutsche Polyphonie zu dem glücklichsten Bunde, der ihnen damals beschieden war und der italienische Villanellenstil erfuhr eine von den Italienern selbst nicht geahnte Ausbildung und Vertiefung. Allerdings hatte bei Palestrina schon eine ähnliche Verschmelzung der italienisch-homophonen Kunstrichtung mit der Polyphonie der Niederländer stattgefunden[4]), im zweiten Buche seiner Madrigale (1586), und, wenn wir z. B. die zweite der beiden dreistimmigen Kanzonetten dieses Meisters in der vortrefflichen Auswahl Peter Druffels[5]) betrachten:

Da cosi dôtta man sêi stato fatto vaghissimo ritratto

(Dich hat geformt ein Meister zaubermächtig, O Bildnis wunderprächtig)

so möchte man hierin vielleicht ein wahrhafteres künstlerisches Vorbild Schein's erkennen, als die Villanellen-Literatur Italiens zu bieten vermochte und auch als die entzückenden, aber im knappsten homophonen Stil graziös dahingaukelnden »*Scherzi musicali*« von Claudio Monte-

1) Vgl. meine Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen, Leipzig 1890, S. 143ff.

2) E. Schmitz, a. a. O. Jahrg. VII Einleitung, S. LVI.

3) Vgl. oben S. 2/3.

4) Vgl. H. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, Leipzig 1902, Breitkopf & Härtel, S. 20.

5) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

verdi 1609, von denen Alfred Heuß[1]) ein Beispiel (S. 49) gibt und deren Ursprung wohl unschwer auf die volkstümliche Frottole[2]) (dreistimmige Ballettis) zurückzuführen ist. Mit Monteverdi hat Schein allerdings Hinneigung zum Gebrauch der Chromatik gemein und außer den Dissonanzen, unterscheidet sich die Schein'sche Melodik von der ruhigen Klarheit der Melodik des älteren Meisters auch durch die lebhaftere Rhythmik, die wiederum durch die italienische Gesangsfiguration beeinflußt worden ist.

Außer Palestrina dürfte unserm deutschen Meister gewiß auch die »*Rimes francoises et Italiennes*« seines großen niederländischen Zeitgenossen J. P. Sweelinck (1612) bekannt geworden sein[3]). Auch die unbezifierten, dreistimmigen, auf die Oper hinweisenden Madrigale »*La Pazzia Senile*« von Adriano Banchieri (1607)[4]), zeigen eine größere Selbständigkeit der Stimmführung und dürften unserem Meister gleichfalls bekannt geworden sein. In der Freiheit und Selbständigkeit der Stimmführung, dem anmutigen Wechsel der Stimmgruppen, von Homophonie und Nachahmung von geradem und ungeradem Takt, erinnert die *Mus. bosc.* auch lebhaft an die dreistimmigen, französischen Sologesänge Sweelinck's, die aber ebensowenig, wie die Palestrina'schen Kanzonetten und die Monteverdi'schen Scherzi Bezifferung aufweisen, wenn sie auch in der Praxis der Niederländer gewiß durch Instrumente ersetzt oder unterstützt worden sind.

Aber auch die Entwicklung, die Schein's eigene Kunst, abgesehen von der italienischen Beeinflussung, in der Liedkomposition gewonnen hatte, ist hier deutlich erkennbar. Während im Venus-Kränzlein die Schönheit der stimmführenden Melodie erst durch das Dickicht der harmonischen Unterlage hindurch leuchtet, gewinnen die Unterstimmen der »Waldliederlein« wieder selbständige Bedeutung und völlige Ebenbürtigkeit. Sie treten in ein lebendiges Wechselverhältnis zur Oberstimme, deren melodische Motive sie, im Sinne der strophischen Gliederung und poetischen Stimmung des Textes, weiter entwickeln. So heben sich die jeweiligen Stimmenpaare in feinsinniger, stets wechselnder Gruppierung, von der dritten ab, um öfters zu lieblicher Dreiheit sich zu einen. Wahrlich, der Verfasser des Lobgedichtes, das dem II. Teil der *Mus. bosc.* von 1626 vorgedruckt ist, hat recht, wenn er in seinem Distichon *De Villanellis* ausruft:

---

1) Die Instruemntalstücke des Orfeo, Leipzig 1903.

2) Vgl. R. Schwartz, Die Frottole im 15. Jahrhundert. Vierteljahrsschr. für Musikwissensch. Band III, 1886.

3) Veröffentlicht von Max Seiffert, Gesamtausgabe der Werke Sweelinck's, VIII. Teil.

4) Vgl. Torchi, l'Arte musicale in Italia, Volume quarto (Libro secondo), S. 283 ff.

Villanella quidem à Villa sua nomina cepit,
Verum hac non quaevis Villica vena fluit,

Aus dem Gesagten erhellt, daß die Behauptung Schneiders[1]), das harmonische Element sei in der *Mus. bosc.* auf den bloßen bezifferten Baß beschränkt, auf einem Irrtum beruht. Schein drückt die Baßstimme als solche durchaus nicht grundsätzlich zur Begleitungsstimme herab, sondern weist ihr im dreistimmigen Satze volle Selbständigkeit zu[2]). Nur die Möglichkeit einer generalbaßmäßigen Ergänzung durch »ein Klavicimbel, Spinet, Tiorba, Lauten etx. wie auch auff musicalischen Instrumenten«, wie der Autor auf dem Titelblatt sagt, läßt er offen.

Was die formelle Gliederung der Lieder der *Mus. bosc.* angeht, so herrscht auch hier, wie im Ven.-Kr., die Zweiteiligkeit. Nur ein einziges Beispiel von Dreiteiligkeit findet sich im ersten Teil der *Mus. bosc.* Nr. XV, P. S. 39/41. Innerhalb dieser Teile begegnet häufiger Wechsel von geradem und ungeradem Takt, ebenso die Umkehr des Rhythmus an den Schlüssen ungeradtaktiger Abschnitte. Während die beiden zuletzt hervorgehobenen Punkte auf das »Ven.-Kr.« zurückweisen, weicht die Periodisierung, der Stilverschiedenheit des Werkes entsprechend, ab. In den homophonen Partien, zu denen alle im ungeraden Takte stehenden gehören, wird sie durch die metrische Gliederung der zugrunde liegenden Textstrophe gegeben. Dagegen erlaubten die imitatorischen Abschitte der Lieder, der Natur ihres Stiles gemäß, solch eine scharfe periodische Gliederung nicht.

Hinsichtlich der Tonarten kann man in diesem Werke im allgemeinen noch die Fühlung mit dem älteren Kirchentonartensystem beobachten. Unter den 50 Liedern der *Mus. bosc.* ist am meisten das dorisch-transponierte (24mal) und das myxolidische (16mal) vertreten. Ich möchte daher Friedländer's Meinung[3]), daß in diesen Gesängen von den alten Oktavengattungen kaum noch etwas zu bemerken sei, nicht zustimmen. Auffällig ist das häufige Vorkommen des genus *molle* bei Liedern mit lustigen, ja ausgelassenen Texten, z. B. Nr. VI und VII des ersten Teiles, P. S. 19/21, 23 und Nr. XI des zweiten Teiles, P. S. 66, 67. Letzteres Lied drückt textlich die freudige Stimmung eines Liebhabers aus bei der Rückkehr der Geliebten, das vorangehende die Klage um ihren Verlust. Beide Gesänge stehen aber in demselben genus *molle*! Wir dürfen die Vermutung aussprechen, daß hier unserem Meister die im Volks- und älteren Kunstlied häufig, klagende *moll*-Färbung noch im
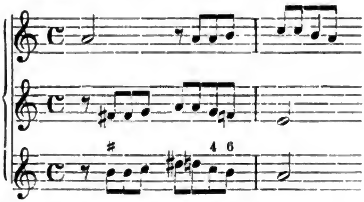
---

1) Das musikalsiche Lied in geschichtlicher Entwickelung, Leipzig 1864. Bd. II. S. 458 ff.

2) Vgl. oben, S. 15, seine Instructio pro simplicioribus Nr. I.

3) Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, 1. Bd, Einleitung S. XXV.

Bewußtsein lebte[1]). Auch R. Wagner[2]) sagt von der Klage, sie sei »so innig ureigen allem Tönen«. In dem zweiten Teile der *Mus. bosc.* wechseln die beiden genannten Tonarten fast regelmäßig miteinander ab.

In modulatorischer Beziehung begegnet in diesem Werke die Eigentümlichkeit vieler zeitgenössischer Musiker, die Tonarten in harmonisch unvermittelter Weise aneinander zu fügen, auffällig häufig. Es ist dies eine Übergangserscheinung dieses Zeitalters, das sich aus dem mittelalterlichen Tonartensystem zur modernen harmonischen Anschauung erst hindurch ringt und sich eine modulatorische Gesetzmäßigkeit erst schaffen mußte. So findet sich in der *Mus. bosc.* folgendes Beispiel modulatorischer Härte (Teil II, Nr. IV, P. S. 52, Abschn. III, Takt 2/3)[3]):



In solchen Fällen mußte natürlich von dem in der Einleitung zur Biographie S. XXII gegebenen Grundsatz, daß die Versetzungszeichen ihrer Tonstufe und ihrem Liniensystem für die Dauer eines ganzen Taktes gelten abgewichen werden und ist dann stets das Versetzungszeichen bei der nächsten Wiederholung der gleichen Note widerrufen worden, um eine unseren Anforderungen entsprechendere modulatorische Verbindung herzustellen. So wird in unserm Beispiel durch das Auflösungszeichen im Baß der harmonische Übergang von *D*-dur nach *C*-dur durch *f* auf gehörige Weise vermittelt.

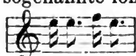
Die Melodik der »Waldliederlein« ist, im Anschluß an die Betrachtung ihrer Stilcharakteristik und ihrer Tonarten, hier noch des näheren ins Auge zu fassen. Sie ist von einer entzückenden Frische und einer herzgewinnenden Süße und Innigkeit. Auch hier bricht, wie in den Liedern des »Ven.-Kr.«, trotz des viel stärkeren Einflusses der italienischen Melodiebildung, ein echt volkstümlich deutscher Grundton hervor. Auch hier glauben wir Mozart's schönheitsgesättigter Melodik, sowie dem festlichen Glanze des Händel'schen Stiles im voraus zu begegnen, z. B. Teil II, Nr. I, P. S. 46/47 und Nr. VII, P. S. 58/59.

1) Vgl. die kleine Jugendarbeit Friedrich Chrysander's über die Moll-Tonart in den Volksgesängen. Schwerin 1853, die die in den Volksliedern vorherrschende Moll-Tonbewegung auf die sprachlich-tonischen Organe des Menschen zurückführt.

2) »Beethoven«, ges. Schriften u. Dichtungen Bd. IX, 2. Aufl., S. 92.

3) Vgl. auch E. Schmitz, Johann Staden, a. a. O., Einleitung, S. XXXV.

Spezifisch italienische Einwirkung ist in der Figuration der *Boscareccia*-Melodien nachzuweisen. Sie gibt der Melodie oft ihr charakteristisches Gepräge. Wir haben es hier höchstwahrscheinlich mit Einwirkungen der sogenannten *Gorgia* zu tun, jener verzierten Kunstweise italienischen Gesanges, die sich zu Anfang des 17. Jahrhunderts auch in Deutschland allgemein verbreitet hatte[1]. In Nachahmung solcher ausschmückender Gesangsfiguren erweist sich unser Künstler ganz als Kind seiner Zeit. Wir werden dies verstehen müssen und sind sogar genötigt, bei der stilgerechten Ausführung dieser Partitur Scheins selbst solche Verzierungen anzubringen, denn, seitdem Chrysander durch die Übersetzung Zacconi's uns zum ersten Male wieder die in vollständige Vergessenheit geratene Lehre vom Variieren und freien Verzieren der Melodie erschlossen hat, muß diese Kunstübung bei allen zur italienischen Schule gehörigen Tonwerken des 16., 17. und 18. Jahrhunderts angewandt werden. Es sind infolgedessen auch in den Werken Schein's derartige Ergänzungen in allen Stimmen vorzunehmen, insbesondere wenn diese Waldliederlein nach dem Vorschlage I des Komponisten (s. o. S. 15) »für sich allein«, d. h. als dreistimmiger *a capella*-Gesang, ohne das Corpus, also ohne Hinzufügung der ausgesetzten harmoniefüllenden Baßbezifferung vorgetragen werden sollen, wo besonders die langen Noten, namentlich der Kadenzen, durch solche Figuren auszufüllen sind. In der praktischen Durchführung dieses Grundsatzes darf der Ausführende sich das Vorbild Chrysander's das sich auf Zacconi, Scheins Zeitgenossen, stützt[2], zum Muster nehmen. Wir wollen zur Verdeutlichung einiger der bei Schein am häufigsten vorkommenden Figuren, die bei Zacconi als *vaghezze*, Liebreize, bezeichnet werden, hier anführen, wobei noch zu bemerken ist, daß sie im dritten Teile der *Mus. bosc.* den breitesten Raum einnehmen.

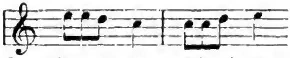
So wendet Schein die sogenannte lombardische Manier Joh. Friedr. Agricola's mit Vorliebe an . Sie bestand in der Voransetzung der kurzen, betonten Note vor der längeren, unbetonten[3]. Mit Recht

1) R. Schwartz. Hassler unter dem Einflusse italienischer Madrigalisten. Vierteljahrsschr. f. Musikw., IX. Jahrg. (1893), S. 12 und Chrysander's Aufsatz über Zacconi, Vierteljahrsschr. f. Musikw., VII. Jahrg. (1891), S. 341 ff.

2) Vgl. den vortrefflich orientierenden Aufsatz Hermann Kretzschmars: »Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik« Jahrb. d. Mus. Bibl. Peters 1900 (VII. Jahrg.), Leipzig, C. F. Peters 1901, S. 65 ff. und F. Vollbach, Biographie G. F. Händel's, Berlin, »Harmonie« S. 80 ff. Doch vgl. auch M. Seiffert, Die Verzierung der Sologesänge in Händel's Messias (Zeitschr. d. IMG. Jahrg. IX und dazu Heft 1, 4, 5) und H. Goldschmidt, Die Lehre von der vokalen Ornamentik I. Bd. (Charlottenburg, P. Lehsten 1907). S. 9 ff.

3) Vgl. Goldschmidt, »Veränderungen, Verzierungen, Passaggien im 16. und 17. Jahrhundert und ihre musikalische Bedeutung, Breslau 1890, in den Monatsh. f. Mus.-Gesch. Jahrg. XXIII, 1891, S. 118 und Quantz, Versuch einer Anweisung,

weist Wasielewski[1]) dieser Vortragsmanier die Bedeutung des Vorschlags zu. Sie und ihre Umkehrungen sind Erscheinungsformen der sogenannten *Exclamatio con ribattuta di gola*,  der wir schon in der Besprechung des »Ven.-Kr.« begegneten. In seinem großen Instrumentalwerk »*Banchetto musicale*« (s. u. S. 91 ff.) hat Schein diese Vortragsmanier ebenfalls angewandt. Am gleichen Orte treffen wir erstmalig bei Schein die nachstehenden Figuren an:



Sie finden wohl aus dem Grunde so häufig Anwendung, weil sie sich zu motivischer Entwicklung, in der wir eine Grundform der thematischen Arbeit zu erblicken haben, außerordentlich günstig erweist. Es ist die bekannte melodische Figur der Sequenz, die in der italienischen Monodie zur Verstärkung des Ausdruckes damals sehr gebräuchlich und darum auch von den deutschen Meistern übernommen worden war[2]). Besonders zu Schlußbildungen verwendet Schein folgende Figur:  für die sich ebenfalls italienische Vorbilder, z. B. bei Monteverdi finden lassen[3]). Die bemerkenswerteste Figuration tritt uns aber in Nr. II des II. Teiles der *Mus. bosc.* P. S. 48/49 entgegen, da hier die Textworte selbst darauf hinweisen, daß es sich um eine Herübernahme italienischer »*Vaghezze*« handelt:

»Wir wollen untr uns allhie
»Ein süße Harmonie
»Auff neu Maniere machen«

Diese umfangreiche »neue Manier« beginnt mit folgendem Motiv:



Vgl. damit Nr. I des ersten Teiles, P. S. 81, den »Bergk-Reyen« Nr. XVI des zweiten Teiles P. S. 77 ff und Nr. XIII des dritten Teiles P. S. 109/110, auch begegnet uns das gleiche Motiv, nur rhythmisch verschärft, noch 100 Jahre später bei Seb. Bach in seiner Orgel-*Toccata C*dur (Ausgabe der Bachgesellschaft, Bd. XV, S. 255 u. ff).

---

die Flöte traversière zu spielen, kritisch revidierter Neudruck von Dr. A. Schering, S. 22/23 und 241.

1) Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalkomposition, Bonn 1874, S. 26.

2) M. Friedländer a. a. O. S. XXIV.

3) Vgl. Kiesewetter. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges usw. S. 103 und Alfred Heuß, Die Instrumentalstücke des »Orfeo«, Leipzig. Breitkopf & Härtel 1903, S. 50.

Solchen Koloraturen begegnen wir noch an vielen anderen Stellen der *Mus. bosc.* Sie haben zum größten Teile tonmalerische Bedeutung, z. B. auf die Worte: Gesang, *Capricci*, Liebesblickelein, Äugelein, Freude, Lachen, Laufen, Zerschneiden usw.; lauter Begriffe, die zu derartigen musikalischen Ausdrucksmitteln lockende Gelegenheit bieten, von der gerade die italienischen Meister und ihre deutschen Nachahmer den ausgiebigsten Gebrauch machten. An die Gurgelgeläufigkeit der Sänger stellten diese »Manieren« hohe Anforderungen, aber auch die Aufnahme solcher Passaggien in die Polyphonie dürfen wir als einen Ausdruck des Ringens nach Gleichberechtigung aller Stimmen und als eine Brücke zum Sologesang auffassen [1]).

In bezug auf die Harmonik der *Mus. bosc.* haben wir auf eine Erscheinung, auf die schon von Winterfeld [2]) hingewiesen hat, unser besonderes Augenmerk zu richten. In seiner Würdigung Schein's als geistlichen Tonsetzers rügt der genannte Forscher die häufige Verwendung der verminderten Quarte resp. ihrer Umkehrung, der übermäßigen Quinte, und erkennt darin ein Symptom des Verfalles des echt kirchlichen Tonsatzes. Dieser Vorwurf ist aber weit älteren Datums. Schon Claudio Monteverdi gegenüber wurde er von dem bekannten Kunstrichter Artusi im Jahre 1603 erhoben. [3]) Ohne unseren hochverdienten Musikforscher von Winterfeld mit dem kurzsichtigen, italienischen Kritiker vergleichen zu wollen, wird doch erlaubt sein, jenem Vorwurfe auch ersterem gegenüber mit den Worten Monteverdi's selbst zu begegnen. Dieser verteitigte sich mit dem Hinweise darauf, »er habe seine Madrigale deshalb mit einem neuen harmonischen Gewande ausgestattet, um mittelst neuer Tonverbindungen auch auf neue Weise die Affekte darzustellen« [4]). Wenn wir zu den besten deutschen Meistern des beginnenden 17. Jahrhunderts überhaupt das Vertrauen haben dürfen, daß sie sich die neuen italienischen Ausdrucksformen nicht aus bloßer Nachahmungssucht aneigneten, sondern, um sie, in Durchdringung mit den Mitteln ihrer eigenen, nationalen Kunst, zu einem neuen, höheren Kunstganzen zu erheben, so müssen wir auch in dem vorliegenden Falle annehmen, daß Schein ebenso wie Heinrich Schütz auch die neue Tonverbindung der verminderten Quarte nur deshalb in ihre eigene Schreibweise aufnahmen, um im Sinne Monteverdi's »auf neue Weise die Affekte darzustellen«. Wir brauchen

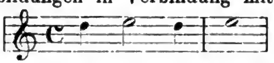
---

1) Vgl. Goldschmidt, Veränderungen etc. S. 116.

2) Der evangelische Kirchengesang, Bd. II, S. 233.

3) Vgl. Dr. Emil Vogel: Cl. Monteverdi, Leipzig 1887, S. 223 u. H. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, Leipzig. Breitkopf & Härtel, I. Band, 1901, S. 52.

4) Vgl. die *Seconda Parte delle Imperfettioni* der Streitschrift Artusi's, in der der Verfasser diese Verteidigung Monteverdi's abdruckt.
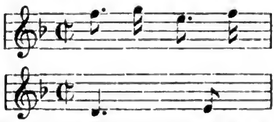
also nicht der Meinung von Winterfeld's zu sein, daß »vieles dieser Art (nämlich wie jenes Intervall) nur unter der Voraussetzung als ausführbar erscheinen kann, daß es Instrumenten, an Stelle von Singstimmen zugeteilt worden«, wenn auch Schein hinsichtlich der *Mus. bosc.* eine solche instrumentale Ausführung selbst als zulässig hinstellt (vgl. die mehrerwähnten Vorschläge auf S. 15 und 16, Nr. 4 und 5) Übrigens gibt von Winterfeld am angeführten Orte ein Beispiel einer melodischen Fortschreitung der Töne dieses Intervalles, während in den weltlichen Werken Schein's von einem solchen Fortschritte nichts zu bemerken ist, sondern diese Tonverbindung als Intervall nur harmonisch, auftritt. Wenn diese übermäßigen, resp. verminderten Intervalle in gehäufter Anzahl auftreten, wie z. B. in Nr. IV des dritten Teiles, P. S. 90, Abschnitt I. vorletzter Takt, wo drei verminderte Quarten aufeinander folgen, da ist es klar und, für ein ähnliches Beispiel aus einem geistlichen Tonsatze Schein's von von Winterfeld selbst zugestanden, daß hier bewußte künstlerische Absicht vorliegt, in unserem Falle die Klage des unerhörten Geliebten: »Wie du tötst das Leben mein,« die sich in herben Tonfortschreitungen musikalisch äußert. Es tritt in diesem Beispiele das ernste Streben des Künstlers nach Charakteristik und Vertiefung des darzustellenden Gefühlsausdrucks von neuem zutage. Immerhin zeugt das Urteil Schneider's[1]) von ungenügender Sachkenntnis, wenn er Schein's Stil »frei von allen Härten und Ecken« nennt, denn das moderne Ohr wird jene Härten stets als solche empfinden, auch wenn sie durch den Zusammenklang von Gesangsstimmen gemildert werden. Es ist noch schließlich zu bemerken, daß diese dissonierenden Quarten meistenteils zu Schlußbildungen in Verbindung mit der synkopischen Tonfolge vorkommen. 

Noch ein harmonisches Beispiel charakteristischen Ausdruckes des zugrunde liegenden Textwortes sei hier angeführt. Es ist Nr. VII des ersten Teiles P. S. 23. Diese drei Takte stehen in der ungeraden Taktart, zur Verdeutlichung der Tanzbewegung, von der der Text handelt. Hier werden durch die Sekunden der beiden Oberstimmen die trippelnden Füßchen der zarten Filli und gleich darauf durch die zwei Nonen und die kleine Septime e—d die unbeholfenen Tanzschritte des »guten Coridon« ergötzlich gemalt. Es ist dies zugleich ein Beispiel der freien und kühnen Harmonik, zu der sich unser Künstler in diesem Werke zuweilen erhebt. Die Stimmführung, melodisch von tadelloser Schönheit, ergibt hier, im harmonischen Zusammenflusse, Dreiklangsverbindungen von solcher Härte, daß die künstlerische Absicht mit ganz unzweifelhafter Deutlichkeit her-

1) a. a. O. Bd. II. S. 285ff.

vortritt. Welch schöner, ausdrucksvoller, harmonischer Tonfolgen aber dieser dreistimmige Tonsatz fähig ist, zeigt das Beispiel Nr. XII des zweiten Teiles P. S. 69/70, wo mittelst sequenzenartiger Terz-Quart-Sext- und Quint-Sext-Akkorde Wirkungen von bestrickendem Klangzauber hervorgebracht werden. Angesichts solcher harmonischer Vollkommenheiten dürfte das Urteil Reißmann's,[1]) daß die harmonische Behandlung noch nicht auf gleicher Höhe mit der melodischen stände, als zum mindestens unstichhaltig erscheinen. Jene dem älteren Villanellenstil so eigentümlichen Quintenparallelen sind natürlich aus dem Schein'schen Tonsatze verschwunden.

Mit Beziehung auf die obigen Ausführungen über die Gesangsfiguren der *Mus. bosc.*, ist noch hervorzuheben, daß durch diese die Rhythmik der »Waldliederlein« eine außerordentliche Verfeinerung erfährt, und daß die melodische Wirkung durch die kontrapunktierenden Gegenstimmen rhythmisch ganz bedeutend gesteigert wird. Aber auch unsere Achtung vor der Leistungsfähigkeit der Sänger wächst, denen der Künstler solche Aufgaben stellen durfte. Noch ein Beispiel der nachstehenden häufig wiederkehrenden Figur zur Bestätigung des Gesagten P. S. 40, Abschnitt II, Takt 1:



wo der Rhythmus ♪. ♬, in der Verdoppelung des Zeitwertes in der Unterstimme, gegen seine Originalgestalt in der Oberstimme kontrapunktiert (vgl. auch Nr. XVI des dritten Teiles P. S. 116, Abschnitt I). Abgesehen von jenen feingegliederten Gesangsfiguren bringen auch der Wechsel des geraden und ungeraden Taktes und die synkopierenden Schlüsse lebhafte rhythmische Wirkungen hervor. — Bemerkenswert ist ferner kunstgeschichtlich die Tatsache, daß in der *Mus. bosc.* die Vortrags- und Tempobezeichnungen *forte*, *piano*, *presto* vielleicht zum ersten Male in einem deutschen Tonwerke gebraucht werden. (P. S. 58), auch hier ist der italienische Einfluß unverkennbar. Michael Praetorius gibt uns im *Syntagma Musicum*[2]) eine Erklärung dieser Wörter, die »bißweilen von den Italis gebraucht werden,« woraus das über das *piano* Gesagte hervorhebenswert erscheint: »*Pian*, *Submissè*, wenn sie (d. h. die »Instrument und Vokalisten«) die Stimme moderiren und zugleich gar stille intoniren und musiciren sollen. Sonsten ist Pian soviel als *placide*, *pedetentim*, *lento*

1) Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung, 1861, in zweiter Auflage als: Geschichte des deutschen Liedes, 1874, S. 63—65 u. S. 97.

2) Bd. III, Abt. 3, K. I, S. 112.

gradu: daß man die Stimme nicht allein meßigen, sondern auch langsam singen solle«. Letztere Bemerkung beweist, daß uns das Verständnis für den richtigen Vortrag des *piano*, im Sinne des Praetorius, leider fast gänzlich verloren gegangen ist.

Wir wenden uns nunmehr der dichterischen Würdigung der *Mus. bosc.* zu und sehen uns auch hier einer Reihe von Kritiken gegenüber, deren älteste aus dem Anfange des 18. Jahrunderts stammt, und sich zugleich mit auf das später[1]) zu behandelnde Werk: »Hirtenlust« bezieht. Bei Neumeister[2]) heißt es: ». . . *Quas accinit Sylvas*, Waldlieder, Dreßden, 4° (1643) *et Bucolica*, Hirten-Lust 4° (1650) *canorae sunt ungae* (»Eitler Kling-Klang«) *Dictio in ipsis moduli enim Musici nihil ad nos hirsuta, incondita, sylvestris* (*Exempli causa*). »Ach Filli Schäfferin zart« (Teil II Nr. 3, P. S. 50). Gervinus[3]) kommt bei der Darstellung der Einwirkung der italienischen Lyrik auf die deutsche Liedkomposition auch auf Schein zu sprechen und fällt über ihn als Dichter der *Mus. bosc.* und *Diletti Pastorali* folgendes Urteil:

»Auf der Spitze schlug dieser Geschmack (d. h. der italienisierende) aber zu Spielereien und Sprachmengerei über, Eigenheiten, die noch näher an Opitzen's Zeit überführen. Diese Spitze bezeichnet der Leipziger Musikdirektor Hermann Schein. Seine Waldliederlein (1621 und später) und seine Hirtenlust (1624), von ihm gesetzt und gedichtet, waren sehr beliebt und verbreitet. Hier ist der Ernst der Villanellendichtung kindischer Tändelei und possierlicher Sprachmischung schon ganz gewichen. Er singt von Phillis und Amarillis, von dem Tausendschälklein Amor und seinen Streichen schön florierte und gezierte Reimliedlein, in denen zwischen das Deutschvolksmäßige so viel italienische Ausdrücke der Reimnot wegen eingehen, daß wir hier zuerst auf jene buntscheckige Mischpoesie stoßen, die im 17. Jahrhundert mit Satyre verfolgt ward.« Als Beispiel folgt dann Nr. XI des zweiten Teiles (*Seconda parte*): »Nun hatt sichs Blättlein vmbgewendt usw.« P. S. 337. Ähnlich äußert sich Koberstein, Geschichte der deutschen Nationalliteratur, 1872, Abt. II, S. 200, der am Schlusse seiner Kritik noch hervorhebt, daß in den Schein'schen Poesien auch schon die Schäferlyrik Eingang gefunden hat. Reißmann a. a. O., 2. Aufl., S. 94 nennt die Texte »meist unglaublich albern; die meisten sind nur fade Reimereien, die sich in spielender Aufzählung der Reize der »Filli« und in ebenso spielenden Klagen ergehen.« Die sieben, sämtlich aus dem dritten Teile zitierten Gedichte nennt er »ebenso trostlos gedanken- und gefühlsarme Reimereien, als sie vortreffliche Tondichtungen sind.« Schneider enthält sich in dem oben zitierten Werke einer

1) *Diletti Pastorali* (Hirtenlust), Gesamtausgabe Bd. III.
2) *Specimen dissertationis de poetis germanis* etc., Wittenberg, 1708, S. 90.
3) Geschichte der deutschen Dichtung, 5. Aufl. II, S. 512ff.

dichterischen Gesamtbeurteilung der *Mus. bosc.* Ähnlich werden auch in der »Deutschen Renaissancelyrik« vom Freiherrn von Waldberg (Berlin 1880) diese Lieder nicht als Ganzes, sondern nur im Zusammenhange der kultur- und literarhistorischen Strömung besprochen. Unter diesen Kritiken darf man wohl diejenigen von Neumeister und Reißmann unberücksichtigt lassen. Sowohl ersterer, der aus dem Leben J. S. Bach's bekannte Kantatendichter, als auch letzterer verraten wenig Verständnis für literarhistorische Würdigung und eine ungenügende Bekanntschaft mit dem beurteilten Werke, aber selbst die Kritiken von Gervinus und Koberstein können angesichts der modernen Forschungsresultate, wie sie in von Waldberg's geistvollem Buche niedergelegt sind, nicht im vollen Maße aufrecht erhalten werden. An letztere wird sich daher vorzugsweise die nachfolgende Erörterung anzulehnen haben.

Über den Einfluß der italienischen Renaissancelyrik auf das ältere, deutschvolkstümliche und Gesellschaftslied ist schon früher, gelegentlich der dichterischen Würdigung der Venus-Kräntzlein-Lieder, das Erforderliche gesagt worden (vgl. oben S. 10 ff.). Es darf deshalb an dieser Stelle darauf verwiesen werden. In der Hauptsache ist hier die Einwirkung der Schäferlyrik auf die späteren weltlichen Poesien Schein's und die Umgestaltung, die seine Dichtweise dadurch erfuhr, darzustellen.

Ihren Ursprung leitet die Schäferlyrik auf Petrarca[1], Vergil und die griechischen Bucoliker zurück und findet im Zeitalter der italienischen Renaissance in dem »*Pastor fido*« Guarino's ihren, vielfach nachgeahmten, typischen Ausdruck. Hier in diesem Gedichte, wie in den ihnen gleichartigen zeitgenössischen, wird die ursprünglich realistische Tendenz der Schäferpoesie durch allerhand allegorische Zutaten durchkreuzt[2]. Auch in den Schein'schen Waldliederlein zeigt sich dieses unruhige Schwanken zwischen realistischer Tendenz und idealisierender Darstellung. Die rein menschliche Gefühlswelt, die Gegenstände der lyrischen Poesie aller Zeiten, zumeist erotischen Gehaltes: die Klage um die verlorene, der sehnsuchtsvolle Gruß an die ferne Geliebte, der Jubel über ihre Rückkehr, die Trauer des verschmähten Liebhabers, das Frohgefühl über das Wiedererwachen der Natur »im kühlen Mayen«, die Aufforderung an die umgebende Natur, an »Liebes Leid und Lust« teilzunehmen: alles dies tönt uns aus den Waldliederlein, die dieser Naturpoesie ihren Namen verdanken, menschlich ergreifend entgegen, aber statt der heimisch-deutschen Namen begegnen uns antike. »Filli, die Schäfferin zart«, und »Coridon, der edle Hirt«, der durch Vergil in die Poesie

1) Vgl. Sandberger, Roland Lassus' Beziehungen zur italienischen Literatur. a. a. O. S. 426 ff.

2) Waldberg a. a. O. S. 84, 85.

eingeführte Typus bäuerischer Beschränktheit, sind die Hauptpersonen in der *Mus. bosc.*, und fast immer erscheint der kleine Liebesgott in ihrem Bunde. Amor, »das blinde Göttelein« spielt, als Hirte oder Schäfer verkleidet, den Verliebten allerhand tolle Streiche. Unermüdlich ist die Phantasie des Dichters tätig in der Ausmalung solcher Liebespossen, deren Schalkhaftigkeit uns oft anakreontisch anmutet. Es sei hier nur auf Teil I, Nr. VIII, P. S. 24/25 und Teil III, Nr. XVII, P. S. 118 ff. verwiesen. Eins der originellsten Kostüme, in das Schein das »Göttelein« steckt, ist das als Bergmann, der in dem dunklen Herzensschatze ein »Grub-Lichtelein« der Liebe anzündet. Es ist das »Bergk-Reyen« betitelte Gedicht Nr. XVI des III. Teiles, P. S. 76/77. In diesen Metamorphosen Cupido's werden wir unwillkürlich an eine gewisse, modernste Richtung der bildenden Kunst und Kunstindustrie erinnert. Dieses häufige Hereinziehen Amor's in die Gedichte der *Mus. bosc.* findet wohl in dem Anlasse, dem eine große Anzahl dieser Lieder als Hochzeitsgesänge ihre Entstehung verdanken, seine nächste Begründung.

In viel höherem Maße als im »Venus Kräntzlein« greifen die Gestalten der antiken Götterwelt in die Liebesabenteuer der *Mus. bosc.* ein. »Pan« bläst auf seiner »Waldschalmey«, die »Götter und Ninfen« tanzen »einen lustigen Reihen«, »Mercurius« läßt seine »Lyr« dazu ertönen, »Apollo« selbst schlägt die »Batutt« als Dirigent und »die Musen all accordiren« ihre Instrumente in dieses klassische Waldkonzert: Wir würden uns in eine arkadische Schäferlandschaft, à la Watteau, mit ihren Quellen, Brünnlein, Myrthensträuchern und Felsengestaden versetzt glauben, wenn uns nicht der Leipziger Dichter auf dem Titelblatte[1]) eines, ursprünglich als Einzeldruck erschienenen, später in die *Mus. bosc.* aufgenommenen Hochzeitsgesanges ausdrücklich versicherte, dies liebliche »*Balletto Pastorale*« sei dem »Schäffer Mirtillo und seiner Hertzlieben Schäfferin Delia zu Ehren in einem grünen Wäldlein, »der Rosenthal« genannt, gehalten worden!«

Von diesen antikisierenden Gedichten heben sich aber eine Anzahl ab, deren Stoffe sich fern halten von Cupido's Treiben und dem ganzen griechischen Götterspuk und den echt deutschen, sinnigen und frischen Volkston anschlagen. Zum Beweise dessen mögen die ersten Srophen nachstehender Gedichte folgen:

»Frau Nachtigal
Mit süßem Schall
Mir bey der Nacht
Ein Ständlein macht.
Darin die schöne Filli zart
Zu tausend maln gepreiset ward.«

1) S. P. S. 26 das Faksimile.

aus Teil I, Nr. II P. S. 10/11, oder:

»Viel schöner Blümelein
Jetzund von Neuem
Im kühlen Mayen
Hervorgewachsen seyn.
Aus diesen Blümlein allen
Thun mir die zwey gefallen
Je länger, je lieber, vergiß nit mein.«

aus Teil II, Nr. IX, P. S. 62/63[1]), oder:

»Mit Freuden, mit Schertzen,
Mit Küssen, mit Hertzen,
Mit Klingen, mit Singen,
Mit Tanzen, mit Springen
Will ich den Tag zubringen

Weil Filli mich liebet,
Sich hertzlich ergiebet
In Ehren z' erfüllen
Mein sehnlichen Willen
Thut all mein Trauern stillen.«

aus Teil III, Nr. X, P. S. 102/103, oder:

»O Canari Vögelein,
O du lieblichs Sängerlein,
Ich in meinem Liebesstand
Bin dir gleich und sehr verwandt,

Alle beyd uns Filli zart,
Dich im Häuselein,
Mich im Hertzelein
Hält zugleich gefangen hart.«

aus Teil III, Nr. XVI, P. S. 116/117. (Vgl. auch das Gedicht: »Unverhofft kommt offt«, Teil III, Nr. VIII, P. S. 98/99), dessen erste Strophe als ein gelungener Ausdruck der in der damaligen volkstümlichen Lyrik zutage tretenden Vorliebe für sprichwörtliche Wendungen hier ebenfalls angeführt sein mag:

Unverhofft
kommt oft,
Man im Sprichwort saget,
Der verdirbt,
der nicht wirbt
Und sein Tag nichts waget.
Oftmals ein blindes Hühnelein
findt wohl das beste Körnelein.

Aus diesen Beispielen geht hervor, daß Schein's Muse sich nicht ganz in den antiken Götter- und Schäferkultus verlor, sondern ihre deutsche Eigenart und Würde auch in diesen Waldliederlein zu wahren wußte. Demnach dürfte der Vorwurf von Gervinus, daß »der Ernst der Villanellendichtung kindischer Tändelei und possierlicher Sprachmischung schon ganz gewichen« sei, nicht aufrecht zu erhalten sein. Aber selbst da, wo sich der Dichter der allgemeinen Renaissance-

1) Eduard Göttl [»Altdeutsches Volkslied«, 1627. Wien, Adolf Robitschek] hat diesen Text zu einem Männerchor eigener Komposition benutzt, der ihm aus meiner Sammlung von 20 ausgewählten weltlichen Liedern für zwei und mehr Singstimmen zum praktischen Gebrauch, Leipzig 1900. Breitkopf & Härtel. S. 26/27. bekannt geworden war.

strömung unterordnete, ist es meist auch mit soviel Grazie, Witz und Feinheit geschehen, daß uns diese Vorzüge mit den ihnen anhaftenden Fremdartigkeiten versöhnen. Am wenigsten wird der moderne Geschmack freilich sich mit der Sprachmengerei von italienischen und deutsch-volkstümlichen Ausdrücken befreunden können, von denen diese Gedichte allerdings stark durchsetzt sind. So werden z. B. in Nr. I des zweiten Teiles, P. S. 46/47, einem Liede, das im übrigen eine mannhafte Verherrlichung der Musik enthält, am Schluß jeder Strophe die Solmisationssilben: *Ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* in allen Stimmen, kontrapunktisch nachahmend, behandelt. Es ist immer kunst- und kulturhistorisch bemerkenswert, in diesem Verfahren ein wirkliches Stück zeitgenössischer Gesangslektion in mehrstimmiger Einkleidung und dramatischer Belebtheit vor uns zu sehen, wie Schneider[1]) mit Recht hervorhebt. In dem frischen Liebeslied, Teil II, Nr. VII, P. S. 58/59:

»Juchholla, freut euch mit mir«

besteht der Kehrreim gar in zwei italienischen Versen:

»O allegramente pastori
Con le Ninfe, Gratie et Amori«, ...

Doch erinnern wir uns dabei, daß auch Haßler zahlreiche seiner Lustgartengesänge mit dem italienischen *fa la la*-Kehrreim verbrämt hat. — Auch von den volkstümlichen und sonstigen Sprachwendungen müssen manche als anstößig oder schwülstig und mit dem modernen Geschmack unverträglich bezeichnet werden, so z. B. der Seufzer des schmachtenden Liebhabers: »Ich fang schon an und sterb« in Teil I, Nr. III, P. S. 7, Vers 2, oder der Ausdruck »Hertzensknall« in Teil III, Nr. IV, P. S. 90, Vers 3. Auch kommen zuweilen, jedoch selten, zweideutige Anspielungen vor, an denen freilich die derberen, sittlichen Anschauungen der Zeit keinen Anstoß nahmen (vgl. z. B. Teil III, Nr. VII, P. S. 97, Vers 3). Mit Recht weist v. Waldberg[2]) auf den Widerspruch hin, der in der eigentümlichen Erscheinung zu tage tritt, daß, dicht neben wahrer, aufrichtiger Frömmigkeit auch die leichtfertigste Lebensfreude in den Werken der Renaissancedichter sich äußert. Die geistlichen Lieder unseres frommen Thomaskantors geben ihm recht. Überall, wo wir ihn dichterisch mit dem entarteten Kunstgeschmack seiner Zeit ringen sehen, ist es seine Musik, die ihn uns über diese Zeitgebrechen hinwegträgt und alsdann gilt auch von ihm der herrliche »Glaube« Wagners: »Die Musik kann nie und in keiner Verbindung, die sie eingeht, aufhören, die höchste, die erlösende Kunst zu sein«[3]).

---

1) a. a. O., S. 453.
2) a. a. O., S. 81.
3) Gesammelte Schriften und Dichtungen Bd. V, Volksausgabe S. 191.

Von den Entlehnungen dichterischer Motive, die sich auch in der *Mus. bosc.* finden, ist im allgemeinen in der Besprechung des »Venus-Kräntzleins« schon die Rede gewesen (vgl. oben S. 10/11 ff.). Hier ist deshalb nur noch Einzelnes nachzuholen, zunächst die bemerkenswerte, uns von v. Waldberg[1]) erschlossene Tatsache, daß das dichterische Motiv von Amors Undank für die Hilfe, die ihm durch Herausziehen eines Dornes aus seinem Fuße geleistet wird, sich bereits bei Anakreon[2]) nachweisen läßt und von Schein in die Manier der Schäferdichtung übertragen worden ist (I. Teil, Nr. VIII, P. S. 24/25). Für die Einführung Amors in die deutsche Renaissancelyrik sind die Madrigale des Tasso vorbildlich gewesen[3]). Auch die konventionellen Hirten- und Nymphennamen, wie Tirsis, Amarilli usw. sind in ihrer italienischen Form und Schreibart von Schein beibehalten worden[4]). Auch der Vergleich des Verliebten mit einem armen gejagten Hirschlein, I. Teil, Nr. XVI, S. 42/43, sowie das Reimpaar

»Im kühlen Mayen
thut sich all Ding erfreuen«

(vgl. III. Teil, Nr. XV, P. S. 114/115), sind Haßler'schen Vorbildern. (Lustgarten Nr. 36 und Nr. 38,) nachgeahmt. Der »Bergk-Reyen«, II. Teil, Nr. XVI, P. S. 77/78, bildet eine im 16. Jahrhundert sehr beliebte Tanzliedergattung in origineller Weise nach und ist besonders reich an volkstümlichen Wendungen. Er ist ein Nachklang des Reihentanzes, ebenso wie vermutlich das eben angezogene Tanzlied Nr. XV des dritten Teiles an den älteren Springtanz anklingt. Wahrscheinlich dienten als Muster die »in *Contrapuncto colorato*« komponierten »Musikalischen Bergk-Reyen« von Melchior Franck aus dem Jahre 1602. Die Spielerei mit den Silben des Hexachords ist natürlich italienischen Ursprungs und in den sog. Villotten, den kunstmäßigen, vierzeiligen, venezianischen Liedern, die nicht mit den volkstümlichen Villanellen identisch sind[5]), von Schneider[6]) nachgewiesen, auch in deutscher Übertragung in den weltlichen »Liedern und Quodlibeten« von Nicolaus Zangius (1620) benutzt. Schließlich begegnen wir auch der Nachahmung der Tierlaute in dem drastischen Hahnenlied am Schluß des dritten Teiles, Nr. XVIII. P. S. 122/123, schon bei Antonio Scandelli in den »Neuen und

1) a. a. O., S. 157.
2) Ausgabe von Rose Nr. 33.
3) *Opere*, Venezia 1736.
4) Vgl. Karl Voßler, Das deutsche Madrigal, Geschichte seiner Entwickelung bis in die Mitte des XVIII. Jahrhunderts. Weimar, Emil Felber 1898, S. 18ff.
5) Vgl. Samborn, Das venezianische Volkslied: Die Villotta, Heidelberg, C. Winter 1901, S. 107.
6) a. a. O. S. 453.

lustigen weltlichen deutschen Liedern« vom Jahre 1578, Nr. XIV[1]). Beiden Fassungen liegt wahrscheinlich das volkstümliche Lied bei Böhme: Altdeutsches Liederbuch, 1877, Nr. 323, S. 403 zugrunde.

In metrischer Beziehung zeichnen sich die Gedichte der *Mus. bosc.* durch eine außerordentliche Mannigfaltigkeit der strophischen Gliederung, die ebenfalls an volkstümliche Vorbilder sich anschließt, aus: 4-, 6-, 7-, 8- und 10zeilige Versmaße wechseln in den kunstvollsten Reimverschlingungen und zwar in so bunter Fülle mit einander ab, daß kaum der Versbau eines Gedichtes dem des andern gleicht. Unter den achtzeiligen Schemen kommt noch verhältnismäßig am häufigsten, 5mal, die Reimordnung ab, ab, cd, cd vor. Die Reime sind leicht fließend, fast frei von wirklichen Härten; solche sind unter den 50 Liedern nur ganz vereinzelt, siehe z. B. Teil II, Nr. XII, PS. 70, Vers 2 (vertran) anzutreffen.

Neu-Ausgaben von Liedern der *Mus. bosc.* sind in Partitur veranstaltet worden von Reißmann[2]) von den beiden Liedern Nr. IV: »O, Sternenäugelein« und Nr. X: »Mit Freuden und mit Scherzen« aus dem dritten Teile der *Musc. bosc.*, die auch Schneider[3]), von letzterem Liede nur die erste Hälfte, abdruckt. Leider müssen diese Neudrucke als durchaus unzulässig bezeichnet werden. So läßt Reißmann, bei der zweiten Hälfte des ersten und bei dem ganzen zweiten Liede, die Generalbaß-Bezifferung weg. Soweit sie vorhanden ist, ist sie sehr ungenau übertragen, der Text ist teils falsch unterlegt, teils entstellt (Honigwängelein, statt »Honigzüngelein«) P.S. 88, Abschnitt III). Fast alle diese Mängel, bis auf geringe Verbesserungen, druckt Schneider nach! In den Sonderbesprechungen dagegen, die beide den Liedern beifügen, wird deren Stil in feiner und treffender Weise charakterisiert. — Von den Gedichten der *Mus. bosc.* liegen folgende Neudrucke vor. Von Nr. II des ersten Teiles, P.S. 10 und (Frau Nachtigall) bei Hoffmann von Fallersleben[4]), unter den Liebesliedern unter dem Titel: »Die schöne Filli zart«; ferner bei v. Waldberg[5]) das Lied: »Amor, das blinde Göttelein«, Teil I, Nr. VIII, P.S. 24—25, mit einigen Abweichungen vom Originaldruck.

In den Originalstimmbüchern der *Musica boscareccia sacra* tritt uns die musikgeschichtlich bemerkenswerte Tatsache entgegen, daß die Ori-

1) Vgl. die Neudrucke der Frank'schen Bergreihen und des Scandelli'schen Hennenliedes in Partitur und Stimmen von G. W. Teschner: Perlen aus alter Zeit, Leipzig, Fr. Kistner, Nr. 14 u. 9.

2) a. a. O., 1. Ausgabe 1861, Notenbeilage S. 22 u. 25.

3) a. a. O. S. 477/78 und 489/90.

4) Die deutschen Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts, 2. Auflage 1860.

5) a. a. O. S. 157.

ginalschlüssel der weltlichen Vorlage des geistlichen Umdichters, die im *C*-Schlüssel aufgezeichnet stehen, in einer Anzahl der mit geistlichem Texte herausgegebenen Lieder in den Violinschlüssel transponiert worden sind. Diese Umwandlung ist ein Beweis, wie das Bewußtsein für den Gebrauch des älteren *C*-Schlüssel abzunehmen beginnt, dagegen die Hinneigung zu den modernen Violinschlüssel, die wir schon in den Schein'schen Originalen erkennen, innerhalb von rund 20 Jahren, die zwischen dem Erscheinen der beiden Ausgaben liegen, im Zunehmen begriffen ist.

Diesem von den alten Originalstimmbüchern selbst gegebenen Vorbilde durfte die neue Ausgabe folgen und hat, dem praktischen Bedürfnis für deren Verwendung als Hausmusik der kunstgebildeten Dilettantenwelt Rechnung tragend, die Umwandlung sämtlicher im *C*-Schlüssel stehenden Stimmen in den Violinschlüssel durchgeführt.

Von den Stimmen des Lobes und der Bewunderung, die seine Zeitgenossen dem Werke entgegenbrachten, sind schon in der Biographie zwei des Zusammenhanges wegen genannt worden. Es ist die von Paul Fleming[1]) und die des geistlichen Umdichters der Wald-Liederlein (S. 92—93). An dieser Stelle sei nur noch ein nicht minder wertvolles Zeugnis beigebracht: Der älteste deutsche Musikhistoriker, Wolfgang Caspar Printz, teilt in seiner: »Historischen Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst« (Dresden 1690) auf S. 136 folgendes mit: »Seine (Scheins) Villanellen seyn vor der Zeit sehr hoch geachtet worden und hat er die Texte dazu selbst gedichtet.«

Die *Mus. bosc.* ist im Jahre 1644[2]) von einem »Liebhaber der Musik« mit geistlichen Texten versehen worden.

Neuerdings ist als Verfasser dieser vier geistlichen Umdichtungen (sog. Parodien[3])) ein gewisser Eckart Leichner, Professor der Medizin, (geb. 1612 in Salzungen, gest. 1690 in Erfurt) bekannt geworden. Die Entdeckung verdanken wir Herrn Superintendenten Nelle in Hamm, dem bekannten um das evangelische Kirchenlied sehr verdienten Theologen. Die Vermittelung geschah durch Tümpel's Werk »das deutsche, evangelische Kirchenlied« Gütersloh 1905. Aus dieser Quelle sind allerdings nur 4 Lieder Schein's in der Umdichtung von Leichner nachgewiesen

1. Mein Gott, der wahre Gottessohn (P. S. 24).
2. Heut Christus triumphieret (P. S. 35).
3. Ach Herr, wie ist der Feind so viel (P. S. 29).
4. Als Adam ohne Helferin (P. S. 31).

1) Vgl. Biogr. S. 53ff.

2) Neue Auflage 1651, vgl. Biogr. S. 92ff.

3) Oder *contrafacta* (John Meier, Kunstlieder im Volksmunde. Zeitschr. der IMG. IX, 4. S. 154).

Die Autorschaft Leichner's auch der übrigen Wald-Liederlein ist aber von Herrn Superintendenten Nelle bezeugt und zugleich der Nachweis erbracht worden, daß jene 4 Lieder in den Gemeindegesang übergegangen sind[1].

Die Umdichtung ist beachtenswert, nicht, »der albernen Schein'schen Originaltexte wegen« wie Reißmann sich ausdrückt sondern weil sich darin die den Schein'schen Melodien innewohnende Ausdrucksfähigkeit aufs neue offenbart hat. Sie sind damit in eine Linie mit jenen herrlichen geistlichen Umdichtungen weltlicher volkstümlicher und Kunstliedertexte gerückt worden, deren Melodien jene Umdichtungen ihr Fortleben bis auf den heutigen Tag verdanken. Es sei hier nur an das Haßler'sche Lied: »Mein G'müt ist mir verwirret,« im Lustgarten Nr. 24 und an seine geistliche Umdichtung: »O Haupt voll Blut und Wunden« von Paul Gerhardt erinnert. Daß den Schein'schen Melodien weder in den Originaltexten noch in den geistlichen Umdichtungen, trotz der Popularität, der sie sich in beiderlei Gestalt zu ihrer Zeit erfreut haben, diese lebendige Fortwirkung bis auf die Gegenwart nicht zu teil geworden ist, müssen wir, im Hinblick auf die, vielen derselben eigentümliche, edle Volkstümlichkeit und um ihres bedeutenden Kunstwertes willen beklagen. In der Neuausgabe sind die geistlichen Umdichtungen, der Übersichtlichkeit wegen, neben die weltlichen Originale gedruckt[2].

Möge der *Mus. bosc.* als einem der wichtigsten Denkmäler in der Entwicklungsgeschichte des deutschen Liedes und als einem »der ihren Meister lobenden Werke« nunmehr in der Gegenwart die langversagte Würdigung wieder zu teil werden. Denn was einst an ihm in Wort und Ton die Herzen der Hörer wahrhaft ergriff, erheiterte und rührte, das wird auch jetzt, nach Jahrhunderten, als das wahrhaft Ideale im Realen, als das Ewige im Zeitlichen, den Weg zum Herzen des deutschen Volkes wiederzufinden.

Anhang.

Weltliche Gelegenheitskompositionen (1619—1625).

Unter vorstehendem Titel werden neun im Einzeldruck vorliegende Hochzeitskompositionen zusammengefaßt, darunter acht dreistimmige, die nicht in die *Mus. bosc.* aufgenommen sind, und eine für eine Solostimme,

1) Vgl. Das Korrespondenzblatt des evangelischen Kirchengesangvereins f. Deutschland, 1905, Nr. 6 und Zeitschrift d. IMG. VI, S. 438 und 475.

2) Siehe auch die beachtenswerten Ausführungen »an den christlichen musikliebenden Leser« P. S. 123 und die stimmungsvolle Schlußode P. S. 124.

in Begleitung eines Instrumentes. Es sind dies nachstehende, in chronologischer Folge (P.S. 125 ff.):

Nr. I. Villanellischer Holtzgang, 1619, Biographie S. 46, P.S. 126.
Nr. II. *Jocus Nuptialis*, 1622, Biogr. S. 58, P.S. 131.
Nr. III. Villanellische Glückwünschung, 1623, Biogr. S. 62, P.S. 134.
Nr. IV. *Vendetta d'Amore*, 1623, Biogr. S. 63, P.S. 139.
Nr. V. *Aria*, 1624, Biogr. S. 69, P.S. 143.
Nr. VI. *Aria*, 1625, Biogr. S. 73—74, P.S. 147.
Nr. VII. *Villanella*, 1625, Biogr. S. 74, P.S. 151.
Nr. VIII. *Questione di Coridone contra Filli*, 1625, Biogr. S. 76, P.S. 155.
Nr. IX. *Cura d'Amore*, 1625, Biogr. 76, P.S. 158.

Sämtliche Stücke, außer Nr. II sind im Stile der *Musica boscareccia* geschrieben, es ist daher in Hinsicht des Stiles, der Periodisierung, des Tonsatzes, der Tonarten, der Melodiebildung, der Harmonik und Rhythmik, sowie in bezug auf den dichterischen Wert dieser Gelegenheitskompositionen im allgemeinen, auf die Beurteilung der *Musica boscareccia* hinzuweisen. Nur hinsichtlich nachstehender musikalischer Besonderheiten sind folgende der genannten Kompositionen näher ins Auge zu fassen.

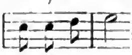
I. Villanellischer Holtzgang. Die kunstgeschichtliche Bedeutung dieses Stückes liegt in der originellen Instrumentation, deren Eintritt für die Singstimmen Schein hier vorgesehen hat. Es ist »auf 3 Haber-Pfeifflein zusammengestimmt«. Leider ist uns ein Instrument dieses Namens aus jener Zeit nicht bekannt, wahrscheinlich ist es aber gleich bedeutend mit »Schaper-Pfeiff«, einer Sackpfeifenart, welche Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd. I, 1620, Tafel IV abgebildet hat[1]. — Das zugrunde liegende Gedicht spielt in sinniger Weise auf den Namen des Bräutigams Winter an und hat die ganz ungewöhnlich große Zahl von zehn Strophen. Diese besondere Sorgfalt, die der Autor diesem Gelegenheitswerke nach musikalischer, wie dichterischer Beziehung zu teil werden ließ, hat wohl darin ihren Grund, daß sie »seinem, vielgeliebten gewesenen Pfortischen Schulgesellen und vertraulichem Freunde« gewidmet war.

II. *Jocus Nuptialis.* In diesem Stück begegnen uns zum ersten, und, wenn wir von dem Wechselgesange Nr. I des Studentenschmauses[2], und dem geistlichen Tenorsolo »Führwahr, er trug unsre Krankheit« (s. oben S. 18) absehen, in Schein's Werken zum einzigen Male

1) S. den neuen Abdruck dieser Instrumententafel im 13. Band der Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung 1884 (1894), Breitkopf & Härtel, S. 28 u. vgl. dazu v. Dommer, Musiklexicon S. 449 Nr. 19 der Blasinstrumente.

2) S. u. S. 60.

einem wirklichen, vom Autor ausdrücklich als solchen bezeichneten Sologesange. Das ist das kunstgeschichtlich Bemerkenswerte dieses Stücks. Schein schreibt vor: »*à sola Voce vff* einer Tiorben etc.«. Es ist ein kurzes Lied für Tenor mit Begleitung der Tiorbe, des der großen Baßlaute ähnlichen, italienischen Seiteninstrumentes. Auch hier ist die Melodiebildung von Gesangsstimme und instrumentaler Begleitung diejenige der *Musica boscareccia.* Die mit Generalbaß-Bezifferung versehene Instrumentalstimme kontrapunktiert in durchaus selbständiger Weise zu der Gesangsmelodie. Das Gedicht führt akrostichisch den Namen des Bräutigams durch.

III. Villanellische Glückwünschung. Auch dieses Werk verdient unsere Beachtung wegen der, neben den Gesangsstimmen zugelassenen Instrumentation. Es sollte »auff einem dreystimmichten Hümmelchen gepfiffen« werden. Auch dieses Instrument ist eine von Praetorius a. a. O. Nr. 3 dargestellte Sackpfeifenart[1]). Auf dem Titelblatte begegnet uns fernerhin die sonderbare, sprachliche Verhüllung des Autornamens, hier als: »Menalca Sylvanus, jener wunderliche Zeitgeschmack, dem auch unser Künstler zuweilen huldigte, s. *Balletto pastorale*, (Jonah Heischermann)[2]). Nach Rudolf Wustmann's[3]) Vermutung rührt dieses Stück nicht von Schein her, sondern textlich von Georg Prelhufe, wegen der Anspielung der 4. Strophe auf Mirtillo, in welcher schäferlichen Namensverhüllung diesem mit seiner Gattin »Delia« in dem reizenden »*Balletto pastorale*«, (Teil I, Nr. 9 der *Musica boscareccia*) von Schein zur Hochzeit gehuldigt worden war. Als Komponisten will Wustmann Schein ebenfalls nicht gelten lassen, der dünnen ungeschickten Stimmführung und eines bei Schein besonders auffälligen Verstoßes gegen den Sprachrhythmus wegen und vermutet als Autoren einen jungen Leipziger Musiker namens Michael Siegel, der 1621—23 bei Johann Glück in dem gleichen Verlage, wo die »Villanellische Glückwünschung« erschienen ist, »mehrere solcher unbedeutender Gelegenheitskompositionen« veröffentlicht habe. Hinsichtlich der dichterischen Autorschaft Prelhufe's scheint mir diese Beweisführung besser gelungen, als nach der musikalischen Seite hin. Denn wenn auch der naturwidrige Sprachrhythmus auf »fröhlich«  auffällt, so ist die gehäufte Wiederholung eines Motives, wie das auf die Worte »weil du erlangt« keine in den Waldliederlein außergewöhnliche Erscheinung, vgl. z. B. Nr. 4 und 5 des I. T. (P. S. 15 ff.) in denen ebenfalls die unten S. 91 charakterisierte Sequenz , die Schein und seiner

1) Vgl. v. Dommer a. a. O. Nr. 19.
2) Vgl. Biographie S. 46/47.
3) Zeitschr. d. IMG. VI, S. 386/7.

Zeit in der Grundlage und Umkehrung als Manier eigentümlich ist, in oftmaliger Wiederholung zu thematischer Entwicklung verwendet wird. Dies ist auch in unserm Lied, S. 136 der Fall. Auch den Taktwechsel auf S. 135, Abschn. III mit der prächtigen Steigerung und der modulatorischen Ausbiegung von d nach b muß ich als Stileigentümlichkeit des Musikers Schein erkennen. Betreffs der Melodiebildung des Abschn. I vergl. auch T. III, Nr. 10, S. 102 und Diletti Pastorali (Werke, III), Nr. VIII, P. S. 54 ff.

V. und VI. *Aria.* Der Begriff dieser Kunstgattung war im 17. Jahrhundert, zu einer Zeit, als sich die musikalischen Formen erst zu bilden begannen, durchaus unbestimmt. Der Stil der beiden Schein'schen Kompositionen dieses Namens unterscheidet sich denn auch in keiner Weise von denjenigen der dreistimmigen *Musica boscareccia*; die erstere dieser beiden »Arien« ist ebenfalls durch eine besondere Instrumentation ausgezeichnet, sofern für den 2. Sopran ein »Violin« und für die Baßstimme »*Fagotto e continuo*« eintreten kann[1]).

VIII. *Questione di Coridone contra Filli.* Auf dem Titelblatt dieses Stückes ist der Name Johann Hermann Schein wieder anagrammatisch in Joachim Hohenrasenn umgebildet. Dichterisch ist dieses Werkchen wohl das anmutigste aller der vorstehenden Gelegenheitskompositionen. Es wird uns ein »gerichtlicher Liebeshandel« vorgeführt. Coridon beklagt sich, von Filli durch einen Liebespfeil verwundet worden zu sein (*Accusa di Coridone*). Es erfolgt die Verteidigung der Beschuldigten (*Difesa di Filli*), worauf Amor's Spruch (*Sentenza di Cupidine*) die Liebenden vereinigt. Wir haben es in diesem Dialog mit einer der zahlreichen auf die Oper hinweisenden Erscheinungsformen zu tun, deren Vorläufern wir bereits in den Madrigalen des Roland Lassus[2]) begegnen.

Möge auch diesen wertvollen Einzelwerken, die als Ergänzung der *Musica boscareccia* zu betrachten sind, eine gerechte Würdigung und freundliche Aufnahme in der Gegenwart zuteil werden!

1) Vgl. oben S. 15 die *instructio pro Simplicioribus* Nr. 5.
2) Sandberger a. a. O., S. 437.

III.

A. Diletti Pastorali

(Hirten-Lust).

Mit Begleitung des General-Basses.

(Leipzig, 1624.)

Die *Diletti Pastorali* [1]) sind eine Sammlung von fünfzehn, fünfstimmigen Liedern »zusampt dem *Basso Continuo* auf Madrigal-manier componiert«, wie der Titel besagt. Der Neuausgabe in Partitur wird noch eine besondere, leider nur handschriftlich vorhandene, siebenstimmige Bearbeitung eines dieser Gesänge, P. Nr. XIV, für 2 Sing- und 4 Instrumentalstimmen mit Generalbaßbegleitung hinzugefügt [2]), dergestalt, daß der Druck in P. S. 105, des Zusammenhanges wegen, wiedergegeben, die Handschrift in den Anhang I gestellt wird. Dieses Manuskript das einzige weltliche, dem Herausgeber zugänglich gewordene Schein's befindet sich auf der Stadtbibliothek zu Breslau, und wurde ihm durch gütige Vermittelung der Herren Professor Bohn daselbst zur Verfügung gestellt.

Leider ist die Handschrift ohne Titelblatt und Jahreszahl, so daß die Frage, welche von beiden vorliegenden Fassungen die ältere ist, sich aufdrängt. Da in beiden Fassungen Melodik und Tonsatz im wesentlichen übereinstimmen, so dürfte sich der sechsstimmige Originaldruck wohl als eine Zusammenziehung der siebenstimmigen handschriftlichen Fassung erweisen. Auch würden die geringfügigen Abweichungen in beiden Tonsätzen in einer solchen Übertragung ihre Erklärung finden.

In der Handschrift haben wir eine interessante, von Schein einzig in diesem Werke vorliegende, Erscheinungsform des weltlichen, konzertierenden Stiles vor uns. Zu einem vokalen Stimmenpaar, Sopran und Tenor, *Concerto à 2* genannt, tritt, ganz im Stile der *Musica boscareccia* [3]), ein *Basso Continuo*, außerdem aber ein Streichquartett von 3 Violen (Canto, Alto, Tenor) und einer Violone (Basso), als »Sinfonia«. Vorbildlich hat hier Claudio Monteverdi gewirkt, dem wir im Zusammenhange mit den Schein'schen *Diletti Pastorali* noch öfter begegnen werden und der das 7. Buch seiner Madrigale »Concerto zu 1, 2 bis 6 Stimmen« betitelt [4]). Auch Heinrich Schütz hat uns eine Anzahl deutscher weltlicher Madrigale konzertierender Art hinterlassen, die sich auf den Ge-

1) Vgl. die Biographie des Herausgebers. Johann Hermann Schein, Leipzig 1895. S. 66/67.

2) Vgl. Biographie S. 109 (E. Bohn, Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau [Breslau 1890], Nr. 200, c).

3) S. Gesamtausgabe der Werke Schein's, Band II.

4) Emil Vogel. Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke Claudio Monteverdi's. Vierteljahrsschr. f. Musikw. III, S. 412.

neralbaß stützen und größtenteils auch andere Instrumente zu selbständiger Mitwirkung herbeiziehen. Sie sind von Philipp Spitta im XV. Bande seiner Ausgabe der sämtlichen Werke Schützen's herausgegeben worden. Von diesen sind die Nummern V »Nach dem ich lag in meinem öden Bette« (a. a. O. S. 45 ff.) und VI »Läßt Salomon sein Bette nicht umgeben« (a. a. O. S. 50 ff.) stilistisch dem konzertierenden Madrigale Schein's am verwandtesten, da auch sie für ein Streichquartett mit einleitender und mehrfach wiederkehrender »*Sinfonia*« und ein vokales Stimmenpaar (Sopran und Baß) mit *basso continuo* geschrieben sind. Da jedoch Spitta im Vorwort des Bandes, S. X, nachweist, daß ihre Texte, die Schütz Opitzen's Umdichtung des Hohen Liedes Salomon's entnommen hat, erst im Jahre 1626 erschienen sind, so ist eine Beeinflussung der Schein'schen Hirtenlust von 1624 durch Schütz hier wohl ausgeschlossen. Vielleicht sind aber Schein das Madrigal Nr. X (»Die Erde trinkt für sich« a. a. O. S. 84) und die von Spitta im Anhang abgedruckte Kanzonette »güldne Haare« vor Abfassung des III. Teiles seiner Musica boscareccia (1628) vor Augen gekommen, da ersteres Stück (für Alt und Tenor und *Basso continuo*), eine Villanelle, sich dem Stil der Schein'schen »Waldliederlein« nähert, die Canzonetta textlich auffallende Verwandtschaft mit Nr. IV des III. Teiles der *Musica boscareccia* aufweist. Über die Beziehungen der italienischen Madrigale Schützen's zu Schein's »*Diletti*« siehe unten S. 50 ff.

Die *Diletti Pastorali* sind das zweite weltliche große Werk Schein's, dem eine Generalbaßbezifferung beigegeben ist. Im Lichte der neuesten die Geschichte des Madrigals behandelnden Forschungen[2]) rücken die ersten Ansätze der mehrstimmigen, weltlichen Gesangsmusik mit obligater Instrumentalbegleitung allerdings um 2 Jahrhunderte zurück. Doch welkte diese Frühblüte madrigalischer Kunst schon nach 1400 schnell dahin, und darf daher wohl nicht als vorbildlich für den Madrigalstil des 16. und 17. Jahrhunderts betrachtet werden. Claudio Monteverdi ist wohl unter den italienischen Zeitgenossen Schein's die den konzertierenden Stil auf das Madrigal übertrugen, als der hervorragendste zu bezeichnen und so werden wir wohl auch diesen großen Meister, speziell das dritte Buch seiner Madrigale von 1592, das zuerst und zwar in der späteren Auflage von 1615, den Zusatz *con il Basso Continuo per il Clavicembalo Cittharone*

1) S. Band II P. S. 88—90.

2) Morphy, les luthistes espagnols du XVI[e] siècle, Johannes Wolf (Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460. Leipzig, Breitkopf & Härtel, II. und III. Teil und H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig, Breitkopf & Härtel, I. Band II. Teil, S. 305 ff. und H. Riemann, Hausmusik aus alter Zeit, Leipzig, Breitkopf & Härtel, Aufsatz in den Blättern für Haus- und Kirchenmusik, zehnter Jahrgang, Heft I.

od altro simile Instromento aufweist[1]), als vorbildlich für Schein's Madrigalstil anzusehen haben. Im Gegensatz zur *Musica boscareccia* ist die Baßbezifferung hier einzig als obligate Instrumentalbegleitung, welcher, außer den vier oberen Gesangsstimmen, noch ein wirklicher Vokalbaß gegenübertritt, zu verstehen[2]). Über die Art der modernen Ausführung des *Bassus continuus* gilt das ebenda Erörterte.

Man hat die Villanelle und das Madrigal Zwillingsgeschwister genannt[3]), sofern sie beide ihre Wurzel in der Frottole haben, dem einfachen, meist *nota contra notam* gesetzten Strophenliede der Italiener, das stilistisch zwischen der Villanelle und dem Madrigal die Mitte hielt[4]). Was Schein aus den kunstlosen, ja kunstwidrigen Vorbildern in der Villanelle herausgestaltete, ist uns bekannt geworden[5]). Aber vielleicht eine noch reifere Frucht pflückte er von dem Baume der Kunst in dem Werke, das das Madrigal zum Gegenstande der Nachbildung erkor. Mag jene Leistung kunstgeschichtlich größere Bedeutung beanspruchen, dieser dürfte dafür der Stempel noch höherer Kunstvollendung aufgedrückt sein. Freilich hatte sich, als die »Hirtenlust« erschien, schon seit einem Jahrhundert ein fast allzureichlicher Madrigalensegen über Europa ergossen und eine Fülle der herrlichsten Vorbilder dieser Gattung von großen niederländischen, italienischen, englischen und deutschen Meistern standen Schein zu Gebote. Von besonderer Wichtigkeit für ihn seien die Italiener Giovanni Gabrieli, Luca Marenzio und Claudio Monteverdi, von den Deutschen Hans Leo Haßler und Heinrich Schütz genannt, letzterer in seinem Erstlingswerke: »*il primo libro dei Madrigali*, Venetia 1611.« Es wird in folgendem nachzuweisen sein, in wieweit er jenen Meistern folgte und wieweit er auch in diesem Werke seine Eigenart bewahrte.

In den *Diletti Pastorali* ist eine Weiterbildung des in der *Musica boscareccia* gewonnenen, neuen Liedstils zu erkennen. Jene Durchdringung und Vermittlung von imitatorischer Polyphonie und akkordisch-homophoner Gestaltung, in der wir das Wesen des *Musica boscareccia*-Stiles zu erblicken hatten, findet sich hier auf größere Formen übertragen. Dabei muß zunächst ein charakteristischer Stilunterschied betont werden. Die Villanelle ist ein Strophenlied. In ihr kann die Aufgabe des Musikers

1) Emil Vogel a. a. O. S. 408.

2) Vgl. oben S. 15ff.

3) G. Adler: Allgemeine musikalische Zeitung 1880, Nr. 46 Spalte 724/725, und Th. Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal, S. 3, Anm. 2.

4) Vgl. auch die Aufsätze von Rud. Schwartz, Vierteljahrsschrift für Musikgeschichte 1886, IV; 1893, I—II, S. 6ff. und seine Ausgabe der Werke H. L. Haßler's, zweiter Teil, in den Denkmälern deutscher Tonkunst, zweite Folge (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, fünfter Jahrgang) 1904, Einleitung.

5) Vgl. oben S. 20ff.

eine formell nur engbegrenzte sein. In dem durchkomponierten Madrigal dagegen kann er sich mit größerer Freiheit bewegen. Er wird dem ganzen Tonstück einen größeren, dem dramatischen sich nähernden Aufbau geben können und müssen, wenn ihn der Dichter, wie dies hier der Fall ist, mit einer entsprechenden Textunterlage unterstützt. In den Madrigalen tritt uns demgemäß eine neue Periodisierungsform entgegen, die sich aus der Gegenüberstellung homophoner und polyphoner Sätze, sowie aus einer Teilung der Stimmenmasse in einen höheren und tieferen Chor ergibt. Von letzterer Stimmgruppierung hatten schon die Italiener, zum Beispiel Marenzio[1]), und im Anschluß an sie, deutsche Meister, wie Haßler und Schütz, aber auch Schein selbst vereinzelt Gebrauch gemacht[2]). Bei den genannten Meistern tritt jedoch diese Gegenüberstellung nur vereinzelt auf. Die Regel bildet der imitatorisch polyphone Stil der älteren Zeit. In den *Diletti Pastorali* hingegen werden ganze Reimpaare, in der Regel zu Anfang dieser Madrigale, mittelst dieser Stimmgruppïerung einander gegenübergestellt. Ja, dieses Kunstmittel wird sogar einmal zu einer zielbewußten, dramatischen Kontrastwirkung erhoben: Nr. VIII, P. S. 50ff. ist ein anmutiges Wechselgespräch zweier Liebenden, fünfstimmig, mittelst zweier Stimmgruppen, derart, daß immer zwei Paare, mit Hilfe der vermittelnden Altstimme, einander antworten. Der tieferen, den Schäfer Tirsis charakterisierenden Gruppe, entgegnet der höhere, heller klingende, der Filli, worauf sie beide vereint einen Hymnus auf Amor anstimmen. Hier griff Schein vermutlich direkt auf ein italienisches Vorbild zurück. Giov. Gabrieli hatte eine Abschiedsszene eines Liebespaares in ähnlicher Weise gestaltet[3]). Können diese Chordialoge auch noch nicht wirkliche dramatische Bedeutung bean-

---

1) Torchi, *L'Arte Musicale in Italia, Volume Secondo*, S. 231.

2) Vgl. Fr. Wüllner, Chorübungen, III. Stufe, 2. Auflage (1885, Nr. 93) und W. Barclay Squire, ausgewählte und mehrstimmige Gesänge berühmter Meister des 16. und 17. Jahrhunderts, Band II, Nr. 9 (»*Scaldava il sol*«).

Vgl. oben S. 7/8ff. (Venus-Kräntzlein, Gesamtausgabe Bd. I S. 30 und »20 ausgewählte weltliche Lieder für zwei und mehr Singstimmen« zum praktischen Gebrauch herausgegeben [Breitkopf & Härtel], S. 12.)

3) Vgl. v. Winterfeld: Gabrieli und sein Zeitalter Bd. II, S. 9 und den vierstimmigen Dialog Haßler's: »Ich brinn und bin entzündt« Nr. 7 und 8 seiner »neuen teutschen Gesang«, Schwartz, Denkmäler, a. a. O. S. 81ff., 226ff. und Johann Staden, »Dialogus« seines »Venuskränzlein« von 1610 (Eugen Schmitz, ausgewählte Werke des Nürnberger Organisten Johann Staden, Erster Teil, Denkmäler deutscher Tonkunst, II. Folge, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, VII. Jahrg., I. Band Einleitung S. LVII und die Literaturangaben daselbst in Anm. 4 und VIII. Jahrg., I. Band, S. 88. Auch an die mehrfach herausgegebene Madrigalkomödie *L'Amfiparnasso* v. Orazio Vecchi sei erinnert, sowie an die unter der Bezeichnung Madrigali zusammengefaßten Oratoriendialoge v. G. F. Anerio, 1619 (A. Schering, d. Anfänge d. Oratoriums, S. 43 u. Bericht über den zweiten Kongreß der IMG. 1906, S. 216).

sprnchen, so halfen sie doch die große musikalisch-dramatische Bewegung des Zeitalters mit heraufführen und kennzeichnen somit das die ganze Epoche durchdringende Streben nach Entfaltung der Persönlichkeit. Bezeichnend ist auch für diese dramatisierende Grundanschauung der Zeit, daß obiges Werk sich nicht in Unterabteilungen gliedert, also ohne Wiederholung zu singen ist. Alle übrigen Madrigale deuten ihren mehr lyrischen Charakter auch durch Teilung in einzelne Abschnitte, wie sie durch die Textgliederung gegeben war, an und zwar überwiegt in ihnen die Zweiteiligkeit (8). Eine geringere Anzahl (6) sind dreiteilig. In den letzteren Madrigalen entspricht der Schlußteil melodisch nicht immer dem Anfangsteil, wie es bei Haßler der Fall ist, sondern öfters stehen alle drei Teile in selbständig motivisch-thematischer Entwicklung nebeneinander. Unabhängig von dieser, durch den Bau des Textes bedingten Einteilung, ist in diese eine zweite, rein musikalisch durch den Wechsel des Rhythmus hervorgebrachte, hineingeflochten. Beide Gliederungsarten waren schon in den Schein'schen Villanellen aufzufinden, aber dort, der Kleinheit dieser Liedform wegen, nur in beschränktem Maße. In den Madrigalen dagegen wird durch die rhythmische Gliederung eine Architektonik erzeugt deren kunstvoller Aufbau an den der Instrumental-Kanzonen des Venus-Kränzlein erinnert[1]). Naturgemäß waltet in den Madrigalen der *Dil. Past.*, der reicher entwickelten Kunstform entsprechend, eine noch höhere, innere Einheit und Geschlossenheit. Vielleicht das bemerkenswerteste Beispiel liefert davon Nr. II, P. S. 6 ff. Das, der Reimordnung des Textes nach, äußerlich zweigeteilte Werk erfährt durch die rhythmische Gliederung eine Dreiteilung. Der erste Teil zerfällt, rhythmisch betrachtet, in zehn eintaktige Unterabschnitte (fünf zweitaktige Perioden) mit ebenso oftmaligem Wechsel von geraden und ungeraden Takten (Text, Vers. 1 und 2). Darauf folgt der zweite rhythmische Hauptteil von 30 Takten, durch das Wiederholungszeichen, genau in der Mitte, in zwei gleiche Hälften zerlegt (Text, Vers 3—6). Der dritte rhythmische Hauptteil bringt dann wieder drei dreitaktige Abschnitte, mit sechsmaligem Taktwechsel, worauf eine kurze viertaktige Koda das Stück abschließt. In der Regel wird dem Mittelteil durch Vorschriften, wie das hier erstmalig auftauchende Largo, ein langsameres Tempo, dem Anfangs- und besonders dem Schlußteile dagegen entweder auch durch eine entsprechende Vorschrift oder schon durch die Tripelmensur ein lebhafteres zugewiesen. So haben wir in den Madrigalen Schein's die alte italienische dreisätzige Form mit dem langsamen Mittelsatze vor uns, die, schon in der Frottola enthalten, berufen war, für die Entwicklung der neueren, musikalischen Formen überhaupt grundlegende Bedeutung zu gewinnen.

1) S. u. S. 68 ff.

Im Anschluß an die oben charakterisierte Gegenüberstellung wechselnder Stimmpaare und die, damit zusammenhängende, motivisch-thematische Schreibweise, muß hier noch einmal auf die Bedeutung der letzteren, als musikalisches Ausdrucksmittel der Stimmung des zugrunde liegenden Textes, hingewiesen werden. Der geniale Claudio Monteverdi hatte in seiner 1606 veröffentlichten Verteidigungsschrift gegen Artusi[1]) den Grundsatz aufgestellt: »Das Wort sei der Gebieter der Harmonie, nicht der Sklave derselben« (»*L'oratione sia padrona del armonia e non serva*«). Dieses Bestreben der italienischen Musiker nach möglichst wortsinngemäßer Ausdrucksweise verleitet sie, ganze Tonreihen in einer anderen, höheren Stufe zu wiederholen, Motive rhythmisch und harmonisch weiter zu entwickeln, um dadurch eine gesteigerte Wirkung, eine stärkere, leidenschaftlichere Gefühlserregung hervorzubringen. Natürlich begegnet uns dieselbe Erscheinung auch bei unserem Künstler in um so höheren Maße, da es ihm ja vergönnt war, die lyrischen Ergüsse seiner eigenen Dichtermuse in Töne umzusetzen und ihren Ausdruck durch die Macht seiner eigenen Musik zu steigern. Als Beispiel solcher leidenschaftlicher motivischer Durchführungen seien die Nr. III, P. S. 17 mit ihrer mächtigen Steigerung am Schluß P. S. 24 und Nr. VII, P. S. 42 angeführt, wo uns P. S. 44 das Motiv wieder begegnet,



das Schein im *Banchetto musicale* und ganz besonders in der *Musica boscareccia* so häufig kontrapunktisch verwendet hatte[2]). Es ist nicht zu leugnen, daß der Tonsetzer bisweilen in solchen thematischen Fortspinnungen etwas zu weit geht (vgl. Nr. XIV, P. S. 107ff.). Wir haben dann den Eindruck der Ermüdung, den auch ein gleiches Zuviel bei Haßler erweckt.

Die interessanteste Form der motivisch-thematischen Schreibweise aber ist die fugierte, der wir in den Madrigalen der *Dil. Past.* zweimal begegnen in Nr. III, P. S. 17ff. und Nr. IX, P. S. 59ff. Handelt es sich auch nicht in ihnen um Vokalfugen im späteren Sinne oder in der Gestalt der Instrumentalkanzonen des »Ven.-Kr.«[3]), sondern nur um imitatorische Eintritte, so haben wir es doch hier auch nicht bloß mit Motiven, sondern mit wirklichen Themen zu tun, deren Durchführung die Einleitung der betreffenden Stücke bildet. Der Charakter beider Themen ist, der Verschiedenheit des Textes gemäß, ein grundverschiedener. In Nr. III ertönt eine Liebesklage in einer schwermütig sehn-

1) Vgl. E. Vogel's Monographie über diesen Meister 1887 S. 29.
2) S. o. S. 23.
3) Vgl. u. S. 68ff.

suchtsvollen Melodie, deren Ausdruck in der Durchführung eine immer drängendere Gestalt annimmt, auf die Worte:

»In Filli schönen Eugelein
Mein brennend Hertz man sieht«:

in Nr. IX haben wir die Schilderung eines Seesturmes vor uns. Auf die Worte:

»Mein Schifflein lieff auff wildem Meer«

wird ein energisch ausgeprägtes, reich figuriertes Thema angeschlagen, dessen Durcharbeitung in unablässig vorwärtsstürmenden Achtelfiguren die rollenden Meereswogen prachtvoll in Tönen malen. Es folgt darauf die Durchführung eines die Worte: »geschlagen von Sturmwinden« nicht minder trefflich wiedergebenden Motives. Beantwortet wird das Thema von Nr. III der beiden Oberstimmen und des Tenors in der Oberquinte, (Alt und Baß) das zweite von Nr. IX in denselben Stimmlagen in der Unterquinte, doch lassen sich auch hier, sowenig wie in der Instrumentalkanzone des Ven.-Kr., die Regeln der *Fuga reale* und *tonale* nachweisen, denn die Beantwortung des Halbtonschrittes *e-f* und die Terz *a-c* des ersteren Themas entspricht ebensowenig streng realer Beantwortungsweise, wie die Beantwortung des zweiten Themas der *Fuga tonale*, da hier die Antwort sogleich eine melodisch wesentlich veränderte Gestalt annimmt, wenn auch ihre ersten Töne die Oktavteilung einhalten[1]).

Die Stimmführung ist in allen Madrigalen gekennzeichnet durch die kontrapunktische Meisterschaft ihres Schöpfers. Frei, sicher, kühn, dabei erfüllt von wohllautender Anmut, ziehen die melodischen Linien aller Einzelstimmen dahin, und ihre selbständige Führung wird auch nicht durch die oben erwähnten Gruppierungen beeinträchtigt, da in ihnen immer wechselnde Stimmpaare sich zusammenschließen. Kanonische Stimmführungen der beiden Oberstimmen sind daher in diesem Werke ausgeschlossen. Echoartige Wirkungen sind meist durch *fortes* und *pianos* von Schein als beabsichtigt gekennzeichnet (vgl. P. S. 41, Nr. VI etc.), an Stellen, wo sie beabsichtigt, aber nicht angedeutet sind, durch derartige dynamische Vorschriften vom Herausgeber hervorgehoben worden.

Hinsichtlich der Melodiebildung der *Diletti Pastorali* ist noch betreffend der Passaggien, deren wir auch in diesem Werke einige antreffen, das folgende hervorzuheben. Wir sind hier in der günstigen Lage, uns auf eine direkte Anweisung des Künstlers selbst stützen zu können. Es ist ein wertvolles »*Avertimento*«, das sich auf der Rückseite des Titelblattes der Kontinuostimme befindet[2]). In diesem »*Avertimento*« begründet der

1) S. u. S. 71 ff.
2) Das einzige, dem Herausgeber bekannt gewordene Exemplar bewahrt die Kgl. Bibliothek der Musikakademie zu Stockholm.

Autor seine Gewohnheit, in seinen Kompositionen »je bißweilen ein klein Leufflein oder Schleifflein zu inserieren«. Es geschähe »dies nicht ohne Ursach, viel weniger aus Unverstand, als ob ich nicht wüßte, daß einem Compositor den Gesang zu componiren, einem Cantor aber denselben zierlich zu passeggioniren eigentlich zustünde: Sondern weil die jetzo gebräuchliche anmuthige manier zu singen ingemein noch nicht sonderlich bekannt«. Hier wird uns von neuem die Tatsache bestätigt, daß die Komponisten die Aufzeichnung der Passaggien in ihren Werken in der Regel nicht für nötig erachteten, vielmehr den »Cantoribus« die völlige Freiheit wahrten und daß Schein durch die ausdrückliche Beifügung dieser Gesangsfiguren, abweichend von der Gewohnheit, den Lehrzweck bekundete, den er damit im Auge hatte. Er wollte seine Landsleute in die italienische Gesangsweise »nach vornehmer Autorn Exempel« einführen, und damit ihnen »eine kleine Anleitung geben, den Sachen ferner nachzufragen«[1].) Ähnliches hatte ja auch Haßler bezweckt, als er im Jahre 1596 seine »Neue Teutsch Gesang nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten« mit der Absicht herausgab, »anderen besseren Componisten dadurch ursach zu geben, hernachzufolgen, damit also die löbliche Kunst auch besser und mehro in Teutscher sprach in gebrauch käme«[2]. Betreffs der Koloraturen, als direkter Herübernahme italienischer *Vaghezze* (Liebreize) ist auch schon oben S. 24 in der Besprechung der *Mus. bosc.*, das Nötige gesagt worden.

In den Tonarten der *Diletti Pastorali* finden wir wieder eine große Anzahl Transpositionen. Vier Madrigale stehen in dorisch-transponiertem, drei in ionisch-transponiertem Modus. Auch bei Schein ist das Streben seiner Kunstepoche nach Konsolidierung von Dur und Moll erkennbar, das durch seine Bezifferung der Madrigale noch befördert wurde. Daß das *Basso continuo*-Spiel auf die Konsolidierung von Dur und Moll von Einfluß gewesen ist, hebt Kroyer hervor[3]). Der gleiche bemerkenswerte Widerspruch zwischen Textstimmung und Tonart, den wir in der *Mus. bosc.* S. 22/23 hervorzuheben hatten, begegnet auch in diesem Werke in Nr. V am Ende P. S. 34—36. Betreffend der Tonart von Nr. IV könnten

1) Daß die Koloraturen auch in dem nach der Erfindung der Monodie blühenden Chorgesang ihr Feld behaupteten, bezeugt auch Max Kuhn, Die Verzierungskunst in der Gesangs-Musik des 16.—17. Jahrhunderts (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902), S. 52 und Goldschmidt, Die Lehre von der vokalen Ornamentik, I. Bd., S. 18ff.

2) Vgl. R. Schwartz, Vierteljahrsschr. 1893, S. 26; und derselbe, Faksimile des Vorwortes Haßler's in der Neuausgabe dieses Werkes in den Denkmälern deutscher Tonkunst a. a. O. S. 65.

3) Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts (Leipzig 1902), S. 141.

ich Zweifel erheben. Das Stück scheint ebenfalls im *genus molle* zu stehen, allein der erste Dreiklang auf *g* löst gleich das *b* auf, hat somit nixolydischen Charakter, während das Stück mit dem *c* Dreiklang, also onisch abschließt. Wenn man sich nur an die bekannte Vorschrift hält, laß zur Bestimmung der Tonart eines Stückes der Anfangs- und Schluß-ıkkord allein maßgebend sei, so wird man in unserem Beispiele schwerlich ur Erkenntnis kommen, zumal auch die Modulationen im Verlauf des Stückes keinen genügenden Aufschluß über die Ursprungstonart ergeben. Auf den Schluß in *d* des ersten Teiles des Stückes folgen mehrere Teil-chlüsse in *c*. Es liegt wohl hier wieder eine der Bildungen vor, an denen enes an der Schwelle zweier Kunstanschauungen stehende Zeitalter, wie ede Übergangsperiode, so reich ist, und wir werden an das Madrigal »Cruda Amarilli« von Claudio Monteverdi[1]) erinnert, über dessen Tonart sich schon sein Kritiker Artusi vergeblich den Kopf zerbrach[2]). Die harten, aber zielbewußten Modulationen unseres Madrigals auf die Worte: »Weil Amarilli« verraten deutlich den modernen Harmoniker, ler schon ein klares Bewußtsein von der Verbindung indirekt verwandter Akkorde hatte. Als fortschrittlicher Harmoniker erweist sich Schein uch in den durchgehenden Terz-Quart-Sext-Akkorden.

Erstaunliches leistet der Künstler auch in der chromatischen Fort-chreitung der Singstimmen, die die deutschen Meister, wie z. B. Haß-er, in ihren weltlichen Kompositionen noch vermieden[3]). Schein ver-vendet allerdings dieses, bei den Italienern des 16. Jahrhunderts bereits nzutreffende Steigerungsmittel des Affektes auch nur in einem Madrigal n bewußt künstlerischer Weise, aber mit großartiger Wirkung. Es ge-chieht in Nr. XIII, P. S. 99, wo das Motiv:



n späterer Gestaltung auf S. 101:



ls Basis wirksamster Tonverbindungen im Sinne des *Cantus firmus* des 6. Jahrhunderts gebraucht wird. Es ist die sogenannte chromatische Terz und Quart, die Schein hier in genialer Weise benutzt, wobei er ich der, gleichfalls italienischen, Kunstmittel des Orgelpunktes auf der Quinte im vorletzten Takte vor dem Schlusse, sowie der Vergrößerung ler Notenwerte bei Wiederholung der letzten Tonreihe, beides zur Er-

1) Neudruck in Luigi Torchi, *l'Arte Musicale in Italia*, Volume Quarto, S. 39 ff.

2) Vgl. E. Vogel a. a. O. S. 23.

3) Schwartz, Denkmäler. a. a. O. Einleitung, S. I.

höhung der Schlußwirkung, bedient. Ihm dürfte das Verdienst zuzusprechen sein, die chromatischen Fortschreitungen aus den italienischen Madrigalisten zuerst auf die deutsche weltliche Gesangsmusik übertragen zu haben[1]. — Über die auch in den Madrigalen vorkommende, übermäßige Quart, resp. verminderte Quinte, vgl. oben *Mus. bosc.* S. 26/27.

Von allen seinen großen Vorläufern auf dem Gebiete der Madrigalkomposition mußte ihm Heinrich Schütz in seinem genialen Erstlingswerke: »*Il primo libro dei Madrigali*« von 1611, zeitlich am nächsten stehen[2]. Nur 13 Jahre vor dem Erscheinen der *Diletti Pastorali* hatten diese venezianischen Madrigale das Licht der Welt erblickt. Der damals 26 jährige Schüler G. Gabrieli's hatte mit dieser ersten Frucht seines Fleißes und seines Genies die Kunstgenossen Italiens wie Deutschlands in Erstaunen gesetzt. Als J. H. Schein die *Diletti Pastorali* im Jahre 1624 veröffentlichte, stand er bereits im 38. Lebensjahre und auf der Höhe seiner Meisterschaft. Es ist natürlich, daß der Altersunterschied sich auch in den Arbeiten dieser beiden genialen Männer widerspiegelt. Was zunächst bei Schütz in die Augen fällt, ist der fast gänzliche Verzicht auf jegliche musikalische Gliederung seiner Madrigale. Er führt seine Stimmen in einem Zuge, ohne Unterbrechung, von Anfang an durch das ganze Stück im geraden Takt bis zu Ende. Ein einziges Mal (Nr. II a. a. O. S. 15) tritt ein zweimaliger Wechsel von geradem und ungeradem Takte ein. Es war dies die Gewohnheit der italienischen Madrigalisten. Auch Monteverdi kannte eine solche Gliederung nicht, wie man aus einem, den Schütz'schen Madrigalen angehängten Werke dieser Gattung aus seiner Feder erkennen kann: »*o primavera, gioventù del 'anno*«, das nach Spitta's Vermutung Schütz bekannt gewesen ist[3]. Welche bedeutende Wirkungen erzielt dagegen Schein durch Hervorkehrung dieses rhythmischen Elementes! In welchem Maße weiß er den mannigfaltigsten Rhythmuswechsel seinen künstlerischen Ansichten dienstbar zu machen. Wie großartig klingen z. B. viele seiner Madrigale in Lobpreisungen von Venus und Amor aus und diese hymnenhaften Abschlüsse leiten ihre musikalischen Wirkungen zunächst von dem Tripeltakt her, der den bis dahin vorherrschenden geraden Takt, gegen Ende des Stückes, ablöst und mit ihm fortan, in stetem Wechsel, die Wirkung bis zum Schlusse immer mehr steigert. Dieser ausgeprägte Sinn für rhythmisches Wechselspiel ist vorwiegend eine Eigentümlichkeit deutscher Melodik, der wir schon bei unserem Meister im »Venus-Kräntzlein« begegneten und die bei ihm, wie bei Haßler, auf die volkstümliche Melodie und

1) Vgl. Kroyer, a. a. O. S. 145/146.

2) Gesamtausgabe der Werke, Band IX (vgl. Spitta: Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894, S. 9 und 10.)

3) Vorwort zum IX. Band seiner Ausgabe, S. VI.

das Kunstlied des 16. Jahrhunderts zurückzuführen ist. In den Madrigalen von Heinrich Schütz beschränkt sich das rhythmische Element mehr auf die musikalische Behandlung des einzelnen Wortes, der jedoch auch Schein eine besondere Sorgfalt zuwendet (vgl. z. B. die auch bei den italienischen Meistern beliebten tonmalerischen Wirkungen des Madrigales Nr. XIII der *Diletti Pastorali*, P. S. 95 ff.). Hinsichtlich der Melodiebildung, der Harmonik und des Tonsatzes besteht eine gewisse Stilverwandtschaft zwischen den Werken beider Meister. Schütz hält an der imitatorisch-polyphonen Schreibweise durchgehends fest, während Schein sie mit der akkordisch-homophonen, kraftvoll gedrungenen (vgl. *Diletti*, Nr. IV, P. S. 28 und Nr. VI, P. S. 40), so wirkungsvoll und anmutig vereinigt. Doch kennzeichnet die Generalbaßbezifferung der *Diletti Pastorali* diese als das Produkt einer neuen Entwickelung und als das entschieden modernere Werk. — Auch die Schein'sche Melodik durchweht ein sonniger Hauch des Südens, indes verrät sie auch in hohem Maße die deutsche Abkunft ihres Schöpfers, der den Boden Italiens niemals betreten hat. Spricht sich in Schützen's italienischen Madrigalen das deutsche Wesen ihres Schöpfers durch Inbrunst der Empfindung und energischen Tiefsinn aus, »mittelst deren Schütz beim ersten Anlauf schon weit über das hinausdrang, was je ein Italiener in diesem Betracht erreicht hat« [1]), so tritt Schein's deutsche Gemütsart in der »Hirtenlust«, wie in den früheren Werken, in so manchem herzgewinnenden Zuge, hervor (vgl. z. B. Nr. VIII, P. S. 56 die Melodik der Worte: »Welche mit einem Fünkelein entzünden kann zwei Herzelein« und Nr. XV, P. S. 115 ff.). Doch macht auch Schütz von der italienischen Chromatik öfters Gebrauch, am wirksamsten in Band IX, Nr. XV, S. 68. Spitta [1]) macht auf die verblüffende Kühnheit aufmerksam, mit der chromatische Schärfungen und antiharmonische Hebungen und Senkungen der Gesangsmelodie nicht nur in einer einzigen Stimme, sondern auch kontrapunktisch auftreten. Demnach ist die Ansicht Kroyer's [2]) zu berichtigen, wonach Schütz nur in seinen geistlichen Kompositionen sich als Chromatiker gezeigt habe. — Wir wissen, daß ein inniges, freundschaftliches Verhältnis beide Künstler zeit ihres Lebens verbunden hat, dem wir die Trauermotette auf Schein's Tod in den Schütz'schen Werken Band XII, S. 145/146, als schönstes Denkmal verdanken [3]). So dürfen wir mit Sicherheit annehmen, daß Schein den Madrigalen seines großen Kunstgenossen eine besondere Aufmerksamkeit zugewandt hat. Wie hoch er sie schätzte, dürfte daraus zu entnehmen sein, daß er sich an zwei derselben melodisch anlehnte. Das erste Mal in Nr. II, P. S. 6, Abschnitt II

1) a. a. O. S. 42.
2) a. a. O. S. 145/146.
3) Spitta a. a. O. S. 23 und meine Biographie Schein's S. 202/3.

an Schütz's Madrigale a. a. O. Nr. III, S. 13, Abschnitt I; das andere Mal in Nr. VIII, P. S. 52 an Schütz's Madrigale Nr. XVI, S 69, Abschnitt I. Der Sprung in letzterem Beispiel aus dem tonischen in den Dominant-Dreiklang findet sich allerdings schon bei Schein selbst im »Venus-Kräntzlein« Nr. V, P. S. 8, doch weist die ganze Stimmführung und Figuration auf eine unverkennbare Beeinflussung hin. Derartige Entlehnungen wurden aber damals bekanntlich nicht als solche empfunden und auch wir werden darum von der melodischen Erfindungskraft Schein's nicht geringer denken, von der er auch in diesem Werke ein glänzendes Zeugnis abgelegt hat.

Betrachten wir jetzt die Madrigale der *Diletti Pastorali* etwas genauer als Dichtungen.

Das Madrigal, als lyrische Dichtungsform, hatte sich, trotz massenhafter Vorbilder, in der deutschen Literatur zu Schein's Zeit noch nicht einbürgern können. Ausnahmen, wie das Fleming'sche Madrigal bei v. Lappenberg [1]) blieben vereinzelt. — Noch im Jahre 1653, 23 Jahre nach Schein's Tode, klagt darüber Caspar Ziegler, der Schwager von Heinrich Schütz, durch dessen Schrift: »Von den Madrigalen, einer schönen und zur Musik bequemsten Art Verse, wie sie nach der Italiäner Manier in unserer Deutschen Sprache auszuarbeiten«, 1653, diese Dichtungsgattung eine nachträgliche Pflege in Deutschland erfuhr. In dem Zusatze jenes Titels: »einer schönen und zur Musik bequemsten Art Verse« ist aber zugleich angedeutet, warum die deutschen Dichter diese lyrische Gattung so sehr vernachlässigten. Denn als solche stellte sie nur geringe Anforderungen. Es waren Gedichte von 12—15 oder weniger Zeilen, von ungleicher Länge, oft mehr poetische Prosa als eigentlicher Versbau. Hauptsache war, daß sie sich zur musikalischen Behandlung eigneten. So fand denn das Madrigal am Anfange des 17. Jahrhunderts Pflege und Verbreitung nur durch die Musiker, die italienische Poesieen entweder im Original oder in der Übersetzung komponierten, wie z. B. Valentin Hausmann und Haßler und die englischen Madrigalisten wie Morley [2]), oder diese Poesien in ihren musikalischen Sammlungen verbreiteten, wie Schein. Beeinflußt wurden sie durch die italienischen Renaissancedichter, deren Hauptwerk: »*Il Pastor fido*« von Guarini den typischen Ausdruck dieser antikisierenden, ins Schäferliche eingekleideten Lyrik bildet [3]). Die Hauptpersonen dieses Hirtendramas Mirtillo, Coridon, Amarilli, Filli und ihre Liebesschicksale, in denen Amor selbstverständlich wieder den Ausschlag gibt, machen

1) Paul Flemming. Deutsche Gedichte. Band I. S. 401.

2) Vgl. Wilhelm Bolte, Die gedruckten englischen Liederbücher bis 1600 (Berlin 1903).

3) S. o. S. 30ff.

auch den wesentlichen Inhalt der Schein'schen Madrigaldichtungen, wie sie ihm ja auch die Wahl ihres Titels »Hirtenlust« verdanken, aus.

Die Gedichte der *Diletti Pastorali* sind vorwiegend lyrischer Natur und zum Teil von so anmutiger Form, daß wir beklagen müssen, daß sie Caspar Ziegler entgangen sind. Er hätte Schein als einen würdigen Vertreter deutscher, madrigalischer Dichtung nicht unerwähnt lassen dürfen. Hervorhebenswert ist z. B. der mehr dramatischer Form sich nähernde Dialog, ein Vorläufer des Liebesduettes der späteren Oper und des Oratoriums, in Nr. VIII, P. S. 50 ff.[1]), der als dichterisch besonders gelungen, hier wiedergegeben werden möge;

Tirsis: »Wie kommts, o zarte Filli mein,
Daß ich so ungeheur
Stets fühl ein neues Feur,
So offt mir gibst ein Blickelein?«

Filli: »Ach Tirsi mein, das kommt daher,
Daß in meine Äugelein
Sich Amor logiret ein,
Davon ich selber brenn so sehr.«

Beide: »O allersüßte Feuerflamme,
Welche mit einem Fünkelein
Entzünden kann zwei Herzelein,
In gleicher Lieb zusamm!«

Auch Heinrich Schütz hatte die Texte von sechs seiner italienischen Madrigale den Dialogpartien des »*Pastor fido*« entnommen[2]). Einen breiten Raum nehmen auch die in epischer, erzählender Form gehaltenen Gedichte ein (Nr. VI, IX—XI, XIII—XV). Sie nehmen unser Hauptinteresse in Anspruch, da sie die Schäferpoesie der Renaissance in ihrer eigentümlichsten Ausdrucksform uns vor Augen führen. Zumal Nr. X, P. S. 68 ff. zeigt uns den »Idealtypus der deutschen Schäferpoesie«[3]). Dieses Gedicht mag deshalb ebenfalls im Wortlaut folgen:

»Als Filli schön und fromm
Einstmals am Elbestrom
Bei klar und heißen Sonnenschein
Tränkt ihre durstgen Schäfelein.
Da kam Amor das Göttlein blind
Gesegelt her mit gutem Wind.
Fortun es comitiret:
Alsbald es Filli ward ansicht.
Sein gülden Pfeil es auf sie richt.
Ihr Herzlein inflammiret:
Der Liebe vor war unbekant.
Jetzt lichterloh für Liebe brant.«

Dieses Spazierengehen und Schäfleinweiden an den Ufern eines Flusses kennzeichnet so recht die arkadische Grundstimmung der Renaissancepoesie, und Schein erfüllte mit diesem Gedichte die Forderung, die G. Ph. Harsdörfer, das Haupt des Nürnberger »Pegnitz-Ordens«, in seinen »Gesprächspielen« (V, S. 325) an die deutschen Poeten gestellt hatte: »Wie nun die Welschen, Frantzösischen und Spanischen Poeten an ihren Flüssen dergleichen Hirtenliedlein gesungen, obgleich oftermals nur einer wie Petrarcha und Sannacar, oder zween wie Ronsard

1) Vgl. o. S. 44.
2) Spitta, Ausgabe der Werke Schützen's, Band IX. Vorwort S. VI.
3) v. Waldberg: Deutsche Renaissancelyrik, S. 14.

und Belley gewesen, so sollen auch die Liebhaber der Poeterey sich an allen Strömen Teutschlands mit vertraulicher Freundschaft sich verbinden und beschreiben, was denkwürdiges sich bei ihnen zuträget«.

Ein Beispiel lebendiger Situationsmalerei, in der die Neigung der italienischen Madrigalisten und Orlando Lasso's zur Wortillustration auch bei dem deutschen Nachbildner zum Ausdruck kommt, liefert uns das in Nr. IX durchgeführte Gleichnis eines Schiffbrüchigen, den zuletzt Amor in den ersehnten Hafen der Liebe geleitet; P. S. 59 ff.:

»Mein Schifflein lieff im wilden Meer,
Geschlagen von Sturmwinden.
Das Segel war zerrissen sehr,
Kein Ruder konnt ich finden.
Kein Schiffmann da vorhanden war.
Auf allen Seiten war Gefahr.
Kein Sternlein ließ sich blicken.
Wie bett', wie gab ich gute wort,
Bis endlich an gewünschten Port
Mich Amor tät erquicken:
Drum ich dem Göttlein blind zu Dank
Mein Herz vovir mein Lebelang.«

Ganz in dem mythologisierenden Geschmack der Zeit gehalten ist die Schilderung von Nr. XIII, worin Aurora, Febo, Eolo, Nettuno und Diana mit den durch diese Gottheiten repräsentierten Tageszeiten und Elementen vorgeführt werden. Der Schluß enthält nach der Anschauung des 17. Jahrhunderts durchaus nichts Anstößiges. Einzelne dieser Madrigale müssen wir auch nach unserem Geschmacke als weichlich und ungenießbar bezeichnen; es sind die beiden: Nr. XI, worin Mirtillo ein »krankes Schäfelein« durch ein »hertzerquickend Säftelein« kuriert P. S. 76 ff, und das schwülstige: »O, Amarilli, zart«, Nr. XII, 2. Teil P. S. 87 ff. — Auch die Sprachmengerei der *Musica boscareccia* macht sich in den *Dil. Past.* zuweilen geltend, besonders an den Schlüssen, die einen Hymnus an die Liebe enthalten z. B Nr II, P.S. 13 ff.:

»Drumb sing ich mit der Hirten Chore:
O Viva Venere et Amore

So steht auch unter jeder Druckseite der Stimmbücher: *Madrigali di Gio. Herm. Schein.*

Erfreulicherweise ist auch von rein literarhistorischer Seite neuerdings betont worden, daß Schein der bedeutendste gewesen ist, der mit Bewußtsein danach strebte, auch in seinen Texten die Form der italienischen Muster wiederzugeben[1]). Die dort im Wortlaut zitierten Nummern V (»Die Vöglein singen«), XIV (»Amor, das liebe Räuberlein«), (Das Motiv des Liebesgottes. der das erloschene Feuer seiner Pfeile am Herzen der Geliebten oder des Liebhabers wieder anzündet), sowie Nr. IV und XIII (Verbindung der äußeren Natur mit der Liebe Leid und Lust werden als Anlehnungen an Tasso (Opere VI Venezia 1736) nachgewiesen.

In metrischer Hinsicht entsprechen die Madrigale gleichfalls den italienischen Vorbildern. Ihre Verszahl schwankt zwischen 8 und 15.

1) Karl Voßler, Das deutsche Madrigal, Weimar 1898. S. 22 ff.

Auch hier herrscht solche kunstreiche Mannigfaltigkeit der Versverschränkung, daß von den 15 Gedichten nur 2 Reimschemata je einmal wiederkehren: *ab, ab, cc, dd* in Nr. II und IV, und *ab, ab, cd, ed* in Nr. III und V.

Unter den Madrigalen der Hirtenlust sind drei Stücke durch Einzeldrucke als Gelegenheitskompositionen gekennzeichnet. Es sind die drei Hochzeitsgesänge Nr. III = *Specchio d'Amore*, 1622, Biographie S. 55—56, P.S. 6ff.); Nr. VII = Wasser-Fuhr, 1622, (Biographie S. 58—59, P.S. 42ff.); Nr. XII = Madrigale à 5, (1623 Biographie S. 63, P.S. 83ff.). Leider sind »*Specchio d'Amore*«, »Wasser-Fuhr« und »Madrigale« nur als Fragmente überliefert. (Cantus I, Alt, Tenor fehlen) »*Specchio d'Amore*« und »Madrigale« stimmen, soweit die Stimmen vorhanden sind, mit *Diletti Pastorali* Nr. III und XII überein. In »Wasserfuhr«, deren Text komische Anspielungen auf den Namen des Brautvaters David Wasserführer enthält, ist der Schluß etwas breiter und in unserer Nr. VII verkürzt worden. Die Nachbildungen der Originaltitelblätter der Einzeldrucke sind der Partitur der *Diletti* vorgedruckt. Vermutlich waren noch eine Anzahl anderer Madrigale wegen ihres erotischen Textes ursprünglich für Hochzeitsfeiern bestimmt gewesen, doch sind uns deren Einzeldrucke leider verloren gegangen. Dagegen ist ein anderer Einzeldruck, ebenfalls ein Hochzeitskarmen, auf uns gekommen, der im Anhang II abgedruckt ist, die *Residenza d'Amore* von 1618 [1]).

Dieses sehr ausgedehnte und im Text stark italienisch angehauchte Stück beansprucht in dreifacher Beziehung besondere Beachtung. Es ist *à 6 voci con il suo basso continuo* betitelt, also für eine Singstimme mehr, als die *Diletti*, und zwar tritt noch ein zweiter Tenor hinzu. Es trägt ferner auf dem Titelblatte den Zusatz »*per concerto* komponiert« und enthält endlich, am Schluß seiner vier Abschnitte die Bemerkung »*Ritornello*« (am Schluß des ersten) und *Ricantate il Ritornello*« (am Schlusse der drei übrigen). Ersterer Zusatz »*per concerto*« stellt dieses Werk aber nicht stilistisch jener siebenstimmigen, uns nur handschriftlich vorliegenden Komposition: »Amor, das liebe Räuberlein« an die Seite, da in der *Residenza d'Amore* nicht, wie dort, Instrumentalstimmen selbständig mit dem Gesange konzertieren. Der Zusatz deutet vielmehr nur die primitive älteste Form des Konzertierens, das unselbständige Nebeneinander und gleichzeitige Ertönen der Gesangsstimmen und des obligaten *basso continuo* an. Es ist also der gleiche Stil, den wir in den *Diletti pastorali* vor uns haben [2]). Das Vorkommen des Ausdrucks »*Ricantate il Ritor-*

---

1) Biographie S. 46.

2) Über die flüssige Terminologie des Konzertbegriffes zu Anfang des 17. Jahrhunderts vgl. A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzertes, S. 4—6.

nello« endlich ist an sich nicht seltsam, da Ritornell ursprünglich der Name des Chorrefrains der gesungenen Ballade war, bevor es die Bedeutung des instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspiels annahm. Doch scheint der Ausdruck in der Bedeutung als Gesangsritornell Anfang des 17. Jahrhunderts nur noch selten gebraucht worden zu sein [1].

Es ist wegen diesen stilistischen Abweichungen von den übrigen Madrigalen Scheins doppelt bedauernswert, daß die *Residenza d'Amore* nur als Fragment (Canto II, TenorI I, Basso und Basso continuo) aufuns gekommen ist.

Wenn ein moderner »positiver« Ästhetiker wie Heinrich Rietsch in seiner »deutschen Liedweise« [2]) der Vereinigung von Wort und Weise mit Recht dann die stärkste assoziativ-reproduktive Wirkung zuschreibt, wenn eine Weise nur einem Text, diesem aber stets zugeteilt ist, so hat die Praxis und die Wissenschaft des 17. Jahrhunderts vereint die Wahrheit dieses Grundsatzes bei den *Diletti Pastorali* Schein's erwiesen.

Hermann Kretzschmar stellt Schein neben Marenzio, bezeichnet ihn als das bedeutendste deutsche Liedertalent der Periode und weist seinen Einfluß auf Heinrich Albert nach »den ersten Spezialisten des neuen Liedes« [3]). In der kunstgeschichtlichen Würdigung des »*Studentenschauses*«, der 2 Jahre nach der »Hirtenlust« erschien, wird das weitere darüber auszuführen sein.

Von der Verbreitung, die die *Diletti Pastorali* wie auch der *Studentenschmaus*, zurzeit der Entstehung dieser Werke im engern Vaterlande ihres Schöpfers gefunden haben, ist uns erst jüngst ein neues Zeugnis bekannt geworden: In Waldenburg in Sachsen haben sich diese bei den Gastmählern der dortigen Kantorei zu Anfang des 17. Jahrhunderts einer besonderen Beliebtheit erfreut. Das Musikalienverzeichnis der Waldenburger Kiche 1626—1642 weist außer den beiden erstgenannten Werken noch die »Waldliederlein« auf [4]). Doch sind sie leider dort nicht mehr vorhanden [5]).

Aber auch schon Wolfgang, Caspar Printz rühmt in seiner »historischen Beschreibung der Edlen Sing- und Kling-Kunst«, (1690) S. 136 von Schein, daß er »im *stylo Madrigalesco* keinem Italiener, viel weniger einem anderen, etwas nachgeben dürffen«. Möge in diesem Sinne auch die Wiedererweckung der *Diletti Pastorali* als vollberechtigt erkannt werden, und das Urteil des wackeren Musikhistorikers auch jetzt, nach mehr als zwei Jahrhunerten, von Neuem Rechtfertigung finden.

1) Freundliche Mitteilung von Hugo Riemann, vgl. auch dessen Handbuch der Musikgeschichte, zweiter Band, erster Teil, S. 66/67.

2) Wien und Leipzig 1904, S. 12.

3) Vgl. u. S. 57.

4) Vgl, Dr. Johannes Rautenstrauch. Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1907), S. 323, 327.

5) Freundliche Mitteilung des Oberpfarrers Harleß.

B. Studenten-Schmaus.

(»Einer löblichen Compagni de la Vino-biera praesentirt«)

Leipzig 1626.

Der »Studenten-Schmaus«[1]) enthält nur fünf weltliche, mehrstimmige Gesänge, bietet aber, bei aller Kürze, nach mehr als einer Seite hin Bemerkenswertes. Er liefert uns zunächst den erneuten Beweis, daß die Kunst Schein's nicht in der Nachahmung der Italiener aufging, sondern, tief in rein nationalem Boden wurzelnd, aus diesem ihre frischesten Lebenskräfte sog. So hat es einen bedeutungsvollen Zusammenhang, wenn wir hier unseren Meister in Wort, Weise und Tonsatz zu den Gesängen, seines stark volkstümlichen Jugendwerks, des Venus-Kräntzleins, zurückkehren sehen, als dessen Fortsetzung der »Studenten-Schmaus« geradezu betrachtet werden kann.

In Leipzig hatte der 23jährige Studiosus das Erstlingswerk seiner Muse in die Welt hinausgehen lassen und waren Lieder, wie:

»Herbey, wer lustig sein will«

oder: »Ich will nun fröhlich singen«

oder das prächtige Quodlibet, der Cantus »Post Martinum«, im frohen Zecherkreise angestimmt worden und jetzt, nach 17 Jahren, erfaßte ihn der Zauber dieser Jugenderinnerungen von neuem mit unwiderstehlicher Gewalt, und so schuf der reife Künstler auf der Höhe seiner Meisterschaft, für die akademische Jugend derselben Universitätsstadt, in der einst seine Muse erwacht war, noch einmal einen Zyklus ausgelassener Trinklieder. Der fromme Thomaskantor, der durch Mühseligkeiten des Berufes Geplagte, durch Krankheit und schwere Schicksalsschläge oft Gebeugte, der feine Kenner italienischer Kunst, hatte dennoch — ein echter deutscher Meister — seinen kernigen Humor nicht eingebüßt! Leider ist uns die Entstehungsgeschichte und direkte Veranlassung zu diesem »einer löblichen *Compagni de la Vino-biera*« gewidmetem Werke nicht bekannt, da er diesem Werke keine Vorrede beigefügt hatte.

Daß auch zu Schein's Zeit ein Leipziger Studentenchor bestanden hat, für den der »Studentenschmaus« bestimmt war, dürfen wir aus den Berichten seiner Vorläufer und Nachfolger entnehmen. Nachweislich ist Sethus Calvisius, sein Amtsvorgänger im Thomaskantorat, Direktor eines studentischen *Chorus musicus* gewesen[2]). Heinrich Albert, der erste Spezialist des einstimmigen Liedes, dessen Melodien Schein's Einfluß bezeugen, berichtet in der Vorrede zum zweiten Teil seiner Arien (etwa 1640) daß »sie meistenteils noch in meinen Studentenjahren von

1) S. Biographie, S. 82/83.

2) A. Heuß, Denkmäler deutscher Tonkunst, XIX. Band, Arien von Adam Krieger, Einleitung, S. VII.

mir verfertigt« (also in Leipzig, wo sich Albert 1723—26 aufgehalten hat und vielleicht Schein's Schüler gewesen ist[1]) und »ich damals und die Authores der Texte unterweilen zur Ergetzung in unserer Gesellschaft musicirt haben«. Auch Adam Krieger, der erste Klassiker des begleiteten Sololiedes, hat um 1650 in Leipzig ein *collegium musicum*, d. h. einen *chorus musicus*, geleitet[2]). Auch ist es bekannt, daß bis in die Zeit Georg Telemanns die angesehenen Komponisten das neue Lied hauptsächlich Studenten und jüngeren Kollegen überließen[3]). Ist doch unser deutsches Lied hauptsächlich ein Studentenkind! Es gehört zu Herrmann Kretzschmar's Verdiensten, auch die außerordentliche Kulturbedeutung des Studentenliedes wieder erschlossen zu haben. Unter den »Kompositionen mit akademischen Spuren« stellt er Schein's Studentenschmaus bei Aufzählung von Werken dieser Gattung, als das heute bekannteste an die Spitze[4]) und läßt ihm Sammlungen wie Joh. Jeep's Studentengärtlein (1601—1614) und Henning Dedekind's Studentenleben (1613) folgen. Auch Schein's berühmter Schüler Paul Fleming erzählt in seinem in Reval entstandenen Gedicht »Liefländische Schneegräfin«, daß dort, am Ostseestrand, eine »schöne Compagnie«, »ein Waldlied aus dem Schein und seinen Studentenschmaus ganz von vornen an ausgesungen« habe[5]).

Der Stil der 5stimmigen Lieder des »Studentenschmauses« ist, wie schon hervorgehoben, im wesentlichen der homophon-akkordische des »Venuskränzleins«. Einzelne Figuren, wie die echoartig nachahmenden des Schlußliedes, Nr. V, P. S. 151 heben diesen Charakter nicht auf. Ebenso erinnert Gliederung, Melodiebildung, Harmonik und Tonsatz durchaus an das Jugendwerk des Meisters. Nur ganz vereinzelte, melodische Anklänge gemahnen an die großen, dem italienischen Stil verwandten, Werke der Zwischenzeit. Nur ein wesentlicher Unterschied kennzeichnet das Werk als zu denen der zweiten Lebensperiode des Meisters gehörig, die den Singbässen beigefügte Generalbaßbezifferung. Sie deutet auf die Begleitung des Gesanges durch ein oder mehrere Instrumente hin, denen die Aufgabe zufällt, den *Continuo* harmonisch auszusetzen. Dieses Hinzutreten einer Instrumentalharmonie zu einem im wesentlichen akkordischen, mehrstimmigen Vokalsatz begegnet uns in großartigem Maßstabe in dem ein Jahr nach dem »Studentenschmauß«, 1627, erschienen bekanntesten Werke des Meisters, in seinem »*Cantional*«

1) H. Kretzschmar. Denkmäler der Tonkunst. XII. Band. Arien von Heinrich Albert. Einleitung. S. VII und S. 34.

2) A. Heuß, a. a. O. S. VII.

3) Kretzschmar, a. a. O. S. XVII.

4) Jahrbuch der Musikbibliothek Peter's für 1897: Das deutsche Lied seit dem Tode Rich. Wagner's, S. 48 und derselbe, Musikalische Zeitfragen (Leipzig 1903). S. 69.

5) Biographie, S. 54.

(Gesangbuch), in dessen Vorrede der Autor hervorhebt, daß die dazu gehörigen »Überzeichnungen« (d. h. eben die Baßbezifferungen) »für die Organisten, Instrumentisten und Lautenisten etc. auff dem Generalbaß« bestimmt seien. Leider fehlt uns eine ähnliche Angabe beim Studentenschmaus, doch dürfen wir von den für die Bezifferung der stilistisch gleichartigen und gleichzeitig entstandenen Cantionallieder gegebenen Vorschriften auch auf die Liederbegleitung des »Studentenschmauses« schließen, wobei natürlich für diese weltlichen Studentenlieder von Orgelbegleitung abzusehen ist und nur »Instrumentisten und Lautenisten« in Betracht kommen. Hinsichtlich der Wahl dieser letzteren wird es uns auch erlaubt sein, auf ein um 5 Jahre älteres Schein'sches Vokalwerk zurückzugreifen, dessen II. Teil übrigens im gleichen Jahre, wie der Studentenschmaus, erschienen ist, seine *Musica boscareccia* oder Waldliederlein (I. Teil 1621). Wenn auch der Tonsatz dieser letzteren nur 3stimmig und in viel ausgeprägteren Maße imitatorisch ist, als die Studentenschmauslieder, so deutet doch die Vorschrift des Titelblattes: »in ein Clavicimbel, Spinett, Tiorbe, Lauten, wie auch auf Musikalischen Instrumenten anmuthig und lieblich zu spielen«, in erster Linie auf eine Klavierbegleitung hin und eine solche kann sich bei Werken mit bezifferter Baßstimme doch nur als eine harmonische Aussetzung der bezifferten Baßstimme fürs Klavier darstellen. Bei modernen Aufführungen dieser Studentenschmausgesänge, zumal von Nr. I und IV tritt dann noch das Streichorchester zur Verstärkung hinzu [1]).

Unter den einzelnen Liedern ist unstreitig das merkwürdigste das erste P.S. 142.

»Frisch auff ihr Kloster Brüder meiñ,
Laßt uns einmal recht lustig sein.«

Es ist ein Wechselgesang von Solo und Chor, vielleicht eine auf das Trinklied übertragene Nachahmung der Intonation des liturgischen Gesanges der katholischen Kirche. Ein Vorsänger hebt an, der Chor fällt ein, beides wiederholt sich auf einen anderen Text. Wahrscheinlicher noch liegt der alte, volkstümliche Brauch des Wechselgesanges mit dem Kehrreim im Chore zugrunde. Als spezielles Vorbild scheint aber dem Tonsetzer das 6stimmige Trinklied des Antonio Scandelli aus dem Jahre 1578 vorgeschwebt zu haben, worin der Italiener diese deutsche volkstümliche Form mit Meisterschaft handhabt. Es ist dies eine der wenigen merkwürdigen Ausnahmen in damaliger Zeit, daß ein Italiener deutsches Kunstwesen sich zu eigen machte und Scandelli hatte sich in diesem Werke so in deutsche Art eingelebt, daß er sogar die rhythmische

1) Auch in der Bearbeitung für Männerchor, s. u. S. 60.

Verschiebung der älteren deutschen Liedmelodie aufnahm[1]). Schein hat dieses Trinklied vielleicht schon als Cantorey-Knabe in Dresden kennen gelernt, wo Scandelli bis zu seinem 1580 erfolgten Tode als Leiter der Churfürstlichen Kapelle gewirkt hatte. Sein Nachfolger Rogier Michael, Schein's Lehrer, wird gewiß das Andenken eines seiner hervorragendsten Amtsvorgänger durch fleißiges Einstudieren seiner Werke geehrt haben. — Wir haben in dem Schein'schen Trinkliede ein Stück wirklichen Sologesanges in wahrscheinlich volkstümlicher Form vor uns, die den Beweis erbringt, daß diese Gesangsform, inmitten der reichsten polyphonen Entwicklung im Volke nicht verloren gegangen war. Auch die von Scandelli nachgeahmte, echt volksmäßige Umkehr des Rhythmus, am Ende jedes Melodieabschnittes, der wir bei Schein zuerst im Venus-Kräntzlein begegneten[2]), kehrt in diesem Nr. I und ebenso in dem Nr. III, P. S. 146 wieder. Bemerkenswert ist auch das Fehlen der Baßbezifferung in diesem Liede, was gleichfalls auf die bewußte Nachbildung des älteren volkstümlich deutschen unbegleiteten Stiles deutet. Als eine Eigentümlichkeit älterer Schreibweise muß endlich auch das bei Schein nur seltene Vorkommen von Ligaturen hingewiesen werden, Nr. III, P.S. 147, Abschnitt II. — Die Tonart aller fünf Lieder ist die gleiche, mixolydisch, mit fis als Leiteton und in Teilschlüssen auf der Dominante. In rhythmischer Beziehung sind die Achtelfiguren von besonders malerischer Wirkung in Nr. IV, P.S. 149, auf die Worte:

»Rüttele, Schüttele,
Trink hinein das Bierelein
Leere das Gläselein.«

Bemerkenswerter vielleicht noch, als die Musik sind die Liedertexte des Studentenschmauses. Auch in dieser Hinsicht unterscheidet sich Nr. I von den vier übrigen. Es gibt eine lustige Illustration des bekannten Grützner'schen Malermotives der zechenden Klosterbrüder, die sich während der Abwesenheit ihres Abtes einmal gütlich tun und auch der »zarten Nönnlein« nicht vergessen. Der Stoff ist wohl älteren, volks-

1) Das Lied ist neugedruckt von Kade unter den Notenbeispielen des V. Bandes von Ambros Musikgeschichte S. 451.

Vgl. auch den Neudruck von »Joh. Heinr. Schein, Zwanzig ausgewählte Lieder für zwei und mehr Singstimmen zum praktischen Gebrauch herausgegeben in Partitur und Stimmen, Leipzig, Breitkopf & Härtel«, Einleitung S. X und Partitur, S. 44/45. Für Männerchor bearbeitet von Jos. Seiffert ist das Lied in der »Deutschen Eiche« Nr. 594 erschienen (Leipzig, Ernst Eulenburg). S. auch Kunstwart vom 2. April 11901 und Faschingsheft der »Musik« 1907 und zuletzt das Volksliederbuch für Männerchor, herausgegeben auf Veranlassung Seines Majestät des deutschen Kaisers Wilhelm II., Leipzig, C. F. Peters, zweiter Bd. Nr. 327 und S. 750. Das Lied gehört seit Jahren zum festen Bestand des Leipziger Akademischen Wagnervereins.

2) S. o. S. 4.

tümlichen, aus der Reformationszeit stammenden Vorlagen entlehnt. Das ganze Gedicht macht den Eindruck einer Verspottung des Mönchtums und des Ablaß erteilenden Papstes:

. . . . |: »Der Abt der reit |:
Er holt uns allen Indulgenz
Wir han noch zeit zur Poenitenz.
Sa, sa, sa, sa trinkt aus, ihr Brüder,
Er kommt weder heut noch morgen wieder.«

Dieses volkstümliche Motiv lebt noch in dem bekannten Kinderreim fort:

»Der Abt ist nicht zu Hause,
Er ist bei einem Schmause.«

In einem ähnlichen frischen, übermütig ausgelassenen Ton sind auch die andern Gedichte des Studentenschmauses gehalten, doch spielen ihre Texte nicht auf Klosterverhältnisse, sondern direkt auf studentische Gelage an. In allen diesen Liedern ist, ihrer Bestimmung gemäß, ein besonderer Wert auf den Kehrreim gelegt. Außer Nr. III sind allen Gedichten solche Kehrreime, und zwar jedem ein verschiedener, beigefügt. Sie sind sämtlich sprachlich sehr beachtenswerter Natur. Wiederum ist der des ersten Liedes der interessanteste, denn mit dem »Sa, sa, sa, sa« werden wir an das noch jetzt gesungene Kommerslied erinnert, das noch Ludwig Erk im ersten Band seines »deutschen Liederbuches«, Nr. 176, als »Altes studentisches Tafellied« aufgenommen hat.

»Ca, ca, geschmauset,
Laßt uns nicht rappelköpfisch sein.«

Dieser Kehrreim begegnet uns auch wieder bei Adam Krieger, *Canto Solo con 5 Instrum.*: »Die Fröhlichkeit acht keinen Neid (1676)[1]), im Winzerchor von Haydn's Jahreszeiten (Hopsasa) (1800) und im Trinklied von Flotow's Oper: *Alessandro Stradella* (1844). Wahrlich, ein glänzender Beweis, daß der Schein'sche Humor aus echt volkstümlichen Quellen hervortrieb, daß zwei Hauptbestandteile desselben Gedichtes noch heutigen Tages im Volksmunde leben! Während wir in diesem ersten Gedichte zwei verschiedene Kehrreime antrafen, besitzen Nr. II, IV, V deren nur einen. Diese letzteren drei sind merkwürdig wegen ihrer sprachlichen Mischnatur; Nr. II hat einen französischen Refrain:

»*Chantons, jouons, bevons
de bon courage*«;

Nr. IV den eigentlich typischen Ausdruck des Rundgesanges, *Rundadinella*, auch in der Form von *Rundarunda*. Letzeres kommt auch im Text von Nr. III, Str. 3, aber nicht als Kehrreim, vor. Der Kehrreim *Rundadinella* war unter den zeitgenössischen Liederkomponisten sehr be-

1) A. Heuß, a. a. O. S. 84 ff.

liebt, er findet sich z. B. in einem Quodlibet, Nr. XII, von Nicolaus Zangius: »Der musikalische Zeitvertreiber«, 1609[1]). Am ausgedehntesten und kunstmäßigsten wird der Kehrreim von Nr. V verwendet: »liri, liri, lirum,« auch »lalirum«. Schein hatte diesen selbst schon in seiner *Musica boscareccia* Teil I, Nr. VI, P. S. 20/21 benutzt. Auch dieser Reim hat sich in dem Kinderspiele

»Lirum, Larum, Löffelstiel«

bis auf den heutigen Tag erhalten. Sonstige, fremdsprachige Ausdrücke laufen auch in diesen Gedichten vielfach unter, wie *buon prò* Nr. III, Str. 3. Auch wird einmal die Gesundheit der »schönsten Schäfferin Filli« ausgebracht (vgl. ebenda Str. 2). Die Schlußstrophe von Nr. IV beginnt mit den Worten:

»Ich hab den Casum decidirt
Legitime, wie sichs gebührt.«

Dazwischen werden auch derb volkstümliche Ausdrücke, wie »Schlung« nicht verschmäht (Nr. III, Str. 5), doch fällt diese Sprachmengerei, wie schon bei früheren Werken hervorgehoben, weniger dem Dichter, als dem Zeitgeschmack zur Last. — Metrisch lehnen sich diese Gedichte gleichfalls an volkstümliche Vorbilder an. Reimverschränkungen finden hier nicht statt. Die Reimanordnung ist stets a-a, b-b usw.

Den dichterischen Wert dieser Lieder hat auch hier Hoffmann von Fallersleben zuerst erkannt. Nicht weniger als drei Gedichte des Studentenschmauses hat er in seinen »deutschen Gesellschaftsliedern des 16. und 17. Jahrhunderts« unter den Trinkliedern abgedruckt.

Nr. II als Nr. 237, S. 327, unter dem Titel:

»So da mein liebes Brüderlein,
Wer wolt den jetzund traurig sein.«

Nr. I als Nr. 251, S. 358, unter dem Titel:

»Frisch auf ihr Klosterbrüder mein,
Laßt uns einmal recht lustig sein.«

Nr. V als Nr. 254, S. 363, unter dem Titel:

»Wer weiß, wer wieder eben
Möcht diesen Tag erleben.«

Möchten diese Zeugnisse kecken Humors, an denen sich einst Paul Fleming in heiterer Tafelrunde erfreute, und die bereits an unserer akademischen Jugend und im Konzertsaal den Zauber ihrer volkstümlichen Frische von neuem bewährt haben, in immer weiteren Kreisen die Freude an echt volkstümlichem, deutschen Liederhumor erwecken!

---

1) Mitgeteilt von E. Bohn. Mon. f. Mus.-Gesch. XV. Beilage I. S. 246/47.

Anhang.

Schein's Stellung zur Instrumentalmusik.

a) Venus-Kränzlein (1609).

(Instrumentaltänze und Kanzonen.)

Wie den meisten der um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts[1]) veranstalteten Liedersammlungen, so sind auch den Liedern des Venus-Kränzlein einige Instrumentalstücke angehängt und zwar sind es vorwiegend Tänze, die den Abschluß dieser Sammlung bilden.

Es ist ein tief bedeutsamer Zug in der Entwicklungsgeschichte der Tonkunst, daß die Instrumentalmusik in derjenigen Epoche, in der sie sich von der Vokalmusik loszulösen und eine selbständige Kunst zu werden begann, sich sogleich der Tanzliedmelodie bemächtigte, auf der sie sich aufbaute uud in deren kunstmäßiger Nachahmung und Weiterbildung sie eins ihrer wichtigsten Ausdrucksgebiete erkannte. In dieser fortschreitenden Idealisierung der Tanztypen werden wir Schein in seinem großen Instrumentalwerke *Banchetto musicale* (1617), in der er uns als einer der Ausbilder der Instrumentalsuite entgegentritt, weiterhin[2]) begegnen. Die rhythmische Melodie, die einer so bedeutungsvollen Entwicklung fähig wurde, war die nationale Tanzweise, und zu den Meistern, die diese Volksmelodie durch ihre kunstmäßige Bearbeitung vor dem Untergang bewahren halfen, gehört Johann Hermann Schein. Sein Leben fällt in die glückliche Zeit, in der das Bewußtsein von der ursprünglichen Zusammengehörigkeit der »drei urgebornen Schwestern«[3]), Tanzkunst, Tonkunst und »Tichtkunst« noch lebendig war. Lebendiger war es freilich noch bei Haßler, dessen »Lustgarten« (von 1601) eine Fülle der lieblichsten Tanzlieder enthält. Aber auch schon in diesem Werke erscheinen einige Gagliarden ohne Unterlage des Textwortes. Der Künstler war von der Notwendigkeit des Zusammenwirkens der drei Künste nicht mehr völlig durchdrungen. Auch das »Venus-Kränzlein« des Nürnberger Organisten Johann Staden, das 1610, ein Jahr nach Schein's gleichnamigem Werke, erschien, enthält nur textlose Tänze, mit einer Ausnahme, einer gesungenen Galliarde. In den Instrumentalkompositionen Schein's sehen wir diese Sonderentwicklung noch weiter fortgeschritten. Den Tanzliedern des »Lustgartens« hatte Haßler noch eine Wiederholung

1) S. o. S. 3ff. u. Biographie, S. 42—44.
2) S. u. S. 78.
3) Richard Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft (Ges. Schriften und Dichtungen Bd. III. 2. Aufl., S. 67).
4) S. E. Schmitz' Ausgabe seiner Werke VII. Jahrg. der Denkmäler deutscher Tonkunst, Einleitung, S. LVIII. P. S. 75.

im Tripeltakte, Proportio, folgen lassen, die als Springtanz sich an den vorangehenden Reihentanz anschloß. Diese dreitaktige Tanzmelodie, als rhythmische Umbildung des Viertaktes, ist im Ven.-Kr. verschwunden und tritt nur noch selbständig in kunstmäßiger Verarbeitung auf. Wir finden hier nur ausländische Tanzformen vor, die Intrade und Gagliarde und die Liedform der Kanzone in instrumentaler Nachbildung. Der deutsche Künstler macht sie sich aber derart zu eigen, daß Intraden, Gagliarden und Kanzonen so im Venuskränzlein vom deutschen Geiste wiedergeboren erscheinen. Hier zeigte sich aber wieder »die Eigentümlichkeit der deutschen Natur, welche so innerlich tief und reich begabt ist, daß sie jeder Form ihr Wesen einzuprägen weiß, indem sie diese von innen neu umbildet und dadurch von der Nötigung zu ihrem äußerlichen Umsturz bewahrt wird[1])«.

Von Intraden enthält das Ven.-Kr. vier, von Gagliarden zwei. Beide Formen gleichfalls, wie die Mehrzahl der Lieder, in 5stimmigem Tonsatze.

Die Intrade war ein spanischer Tanz mit marschartigem Charakter und wurde als Einleitungssatz bei festlichen Aufzügen, ähnlich unserer heutigen Polonaise, verwendet[2]). Daher anfänglich für Trompeten und Pauken komponiert. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts auch für Streichinstrumente, wie es scheint, zuerst von Valentin Hausmann (»Neue Intraden«, Nürnberg 1604[3]). Durch die Bearbeitung für Streichinstrumente büßte der Tanz indes seinen ursprünglichen, festlichen Charakter ein. In den Intraden Haßler's im Lustgarten und Schein's im Ven.-Kr. ist deutlich zu erkennen, daß diese Meister die Form dieser Kompositionsgattung von der Eigenart und Klangfarbe der beabsichtigten Instrumente abhängig machten. So dürfte z. B. in dem dreiteiligen, anmutig wiegenden Stücke Nr. 20 des Ven.-Kr. P. S. 33ff. der Mittelteil für Trompeten gedacht sein, die fanfarenartig, den schon oben S. 19 erwähnten Rhythmus , in schmetterndem Fortissimo blasen[4]). Dieser Fanfare in der Oberstimme antwortet allemal der volle Instrumentalchor. Der Anfangs- und Schlußsatz dieses festlich glänzenden Instrumentalstückes aber, sowie die drei anderen Intraden, Nr. 17—19, sind im ausgeprägten Streichinstrumentalstil gehalten. Ihr Bau ist zwei- oder dreiteilig; ersteres in

1) R. Wagner (Ges. Schriften und Dichtungen, Bd. IX [»Beethoven«], 2. Aufl., S. 85).

2) Sie erscheint deshalb von Johann Staden mit Recht in der Verdeutschung als »Auffzug« (E. Schmitz, a. a. O. Jahrg. VII, S. LX).

3) Vgl. Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland, S. 261.

4) Dieser Rhythmus kommt auch in der 3. und 4. Intrade von Haßler's Lustgarten vor (s. Bd. XV der Publikationen älterer Musikwerke etc. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1887, S. 65 und 66) und in rhythmischer Vergrößerung auch bei Johann Staden (E. Schmitz a. a. O. VII. Jahrgang. Einleitung. S. LX).

den drei eben genannten, letzteres in Nr. 20. Die periodische Gliederung ist in der Regel 4 oder 8 taktig, aber auch 6 taktige Perioden kommen vor (Nr. 20 erster Teil). Die Tonart schwankt zwischen dorisch (17, 19) und mixolydisch (18, 20), wobei wieder auf den melodisch-harmonischen Übergangscharakter des ganzen Werkes hinzuweisen ist. Die Melodik ist in ihrer fast durchweg streichinstrumentalen Färbung von gefälligster Anmut, am reizvollsten in Nr. 20, von blühendem motivischen Leben erfüllt, das den Tonsatz in reicher thematischer Arbeit durchzieht. Vorbildlich war abermals der Stil der kontrapunktischen Polyphonie des 16. Jahrhunderts. So finden wir z. B. imitatorische Stimmführung zwischen *Cantus* und *Bassus* in der Unterquinte in Nr. 19, P. 36, Teil 2, zwischen *Cantus* und *Quinta vox* im Einklange in Nr. 18, P. S. 34, Teil 2, und in Nr. 21 zwischen *Cantus* und *Bassus* P. S. 39, Teil 1. Der Halbtonschritt *c-h* im Baß in der Unterquinte des letztgenannten Beispieles beantwortet in Takt 3 den Ganztonschritt des *Cantus g-f* in Takt 2. Dieser Unterschied in der Intervallenfortschreitung verstößt nicht gegen die Vorschriften des Kanons, nach denen es gestattet ist, ♯ und ♮ zuzusetzen oder wegzulassen, wenn man überhaupt Kanons auch in anderen Intervallen, als im Einklang und in der Oktave, ermöglichen will. Andererseits wurde das *f* des »Führers« nicht in *fis* verwandelt, trotzdem ein solches in derselben Stimme des vorhergehenden Taktes steht, denn bei der Herausgabe der Werke mußte[1]) an dem Grundsatz festgehalten werden, Accidentien nur, wenn es nötig ist, beizufügen. Ein zwingender Grund zu einem solchen Zusatz liegt hier indessen nicht vor. — Zu bemerken ist noch, daß in Nr. 19 Tenor und *Bassus* in doppeltem Kontrapunkte stehen. Letztere Intrade ist ein ganz merkwürdiges Stück. Sie ist ein fünfstimmiges, motettenhaftes Werk mit lebhafter Figuration und einem lateinischen Text, der in den Originaldrucken von einer späteren Handschrift unter die Noten des *Cantus* gesetzt ist. Es ist ein geistlicher Lobgesang, eine lateinische Übersetzung des 117. Psalmes: »*Laudate Dominum omnes gentes etc.*«. Diese Textworte liegen auch einer französischen Chanson für die Orgel von F. Bianciardi (+ 1610) zugrunde, einem kolorierten Stück des 3. Teiles der Orgeltabulatur von J. Wolz[2]). Stilistisch sind beide Kompositionen einander ähnlich, eine melodische Übereinstimmung aber nicht zu entdecken, so daß der Schluß, die Bianciardi'sche Komposition habe Schein zum Vorbilde gedient, nicht statthaft erscheint. Ebensowenig ist über den Ursprung des genannten Stückes im Ven.-Kr. etwas anzugeben. Diese Mischung verschiedenster Gattungen in einem Stimmheft war aber bräuchlich und blieb es bis ans

1) Vgl. die Einleitung zur Biographie S. XXII/III.

2) S. A. G. Ritter, erster Band seiner Geschichte d. Orgelspieles, S. 132.

Ende des 17. Jahrhunderts. Wir finden sie bei Schein selbst noc mals und zwar in seinem *Cymbalum Sionium* (s. u. S. 67).

An die vier Intraden schließen sich zwei Gagliarden (P. S. 39/40).

Die Gagliarda, ein lustiger, italienischer, auch *Saltarello* oder *Romanesco* genannter Tanz, im lebhaften Tempo und im Dreitakt, wurde mit fünf Schritten (Fußstellungen) getanzt, daher auch der Name *Cinque pas*. M. Praetorius[1]) sagt von ihm: »Weil demnach der Gaillard mit Geradigkeit und guter Disposition, mehr als andere Täntze muß verrichtet werden, als hat er ohne Zweifel den Namen daher bekommen[2]).« In fünfstimmiger Bearbeitung war die Gagliarde damals ungemein beliebt und zwar als selbständiges Stück, im Gegensatz zu ihrer Verwendung als bloßer Nachtanz (Proportz) zu dem aus gleichem, melodisch-harmonischen Stoffe gebildeten, aber im geraden Takt stehenden Reihentanz, Reigen (Pavane). Im Zusammenhang mit dieser letzteren tritt uns die *Gagliarda* in der Tanzliteratur des 16. Jahrhunderts häufig entgegen und wird uns auch in Schein's Instrumentalhauptwerk dem »*Banchetto musicale*« begegnen. Während sie aber im Haßler'schen Lustgarten noch in doppelter Gestalt erscheint, als gesungenes Tanzlied und als Tanzstück ohne Gesang, und bei Staden wenigstens noch in einem Stück als Tonsatz mit Text (s. o. Schmitz, S. 199), tritt die Schein'sche Gagliarde durchweg als reiner Instrumentaltanz auf. Die beiden Gagliarden des Ven.-Kr. sind im wesentlichen in der herkömmlichen Form gehalten. Sie stehen im Tripeltakt und gliedern sich in drei Teile. Es herrscht aber hier ebensowenig die Symmetrie in den Teilen unter einander, wie bei den Gagliarden anderer Zeitgenossen. So besteht das erste der beiden Stücke aus drei Teilen zu 6, 6, 4 Takten, das andere ebenfalls aus drei Teilen, aber zu 8, 6, 8 Takten. In sich sind diese Teile periodisch durchaus abgerundet. Eine Vorliebe der Gagliarde, die Oberstimme durch reichlichere Beweglichkeit auszuzeichnen, ist in den Venuskränzleintänzen dieser Gattung gleichfalls nicht anzutreffen[3]). Die Tonart ist in Nr. 21 wieder mixolydisch, in Nr. 22 dorisch; die Melodik ist von höchster Anmut, Freiheit und Belebtheit. Beide Stücke sind im wesentlichen homophon gehalten, doch sind einige leichte Imitationen dem Ganzen völlig ungezwungen eingeflochten, so ein Kanon in Nr. 21 und Nr. 22, 2. Teil zwischen *Cantus* und Tenor. Im dritten Teile der letztgenannten Gagliarde treten sogar Nachahmungen des Hauptmotives in allen Stimmen, außer im *Altus*, in anmutig gaukelnder Bewegung ein-

1) *Syntagma* III, 24.

2) Vgl. F. M. Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland I, S. 128. v. Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert, S. 155.

3) F. M. Böhme, Gesch. des Tanzes in Deutschland II, 92ff. u. H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, I. Abt., 1. Band, 3. Auflage, S. 16.

ander gegenüber. Über das Vorkommen einer verdeckten Oktavenparallele in Nr. 22 zwischen *Cantus* und *Altus* am Ende des ersten Teiles, P. S. 40, vgl. oben S. 6.

Wir wenden uns nunmehr zu den beiden letzten Instrumentalstücken und damit zu den Schlußstücken des Ven.-Kr. überhaupt, zu den Kanzonen Schein's, denen wir die Kanzone »*Corollarium*«, das Schlußtück des »*Cymbalium Sionium*«, des großen Motettenwerkes Schein's um 1615[1]), in der Besprechung folgen lassen.

Diese Mischung verschiedener Kunstformen, also hier, eines geistlichen Vokalwerkes und eines Instrumentalstückes, war damals, wie wir oben S. 66 gesehen haben, durchaus bräuchlich. Schein selbst hat aber die Nichtzugehörigkeit der Kanzone zu seinem »*Cymbalum Sionium*« durch den Zusatz »*Corollarium*«, d. h. Zulage, angedeutet. Um jedoch eine vollständige Würdigung des von unserem Meister auf diesem Gebiete Geleisteten zu ermöglichen, möge diese Vorausnahme an dieser Stelle gerechtfertigt sein.

Unsern jugendlichen Meister sehen wir hier auf einem neuen, von den Tanzformen abseits liegenden Gebiete, dem der sog. freien Instrumentalmusik, seine Kräfte erproben, das aber für diese ebenfalls von höchster Bedeutung werden sollte, und zwar: der Instrumentalkanzone. Diese Kunstform ist eine Übertragung der älteren weltlichen Vokalkanzone auf Instrumente[2]) und leitet ihren Namen ab von der französischen *Chanson*, in italienischer Bezeichnung *Canzone francese*. Auch hier begegnen wir also der Anknüpfung der Instrumentalmusik an ein vokales Vorbild. Der Übergangszustand spricht sich in der interessanten Bezeichnung *Canzone per cantar e sonar* bei G. Gabrieli in einem Werke dieser Gattung von 1597 deutlich aus[3]). Die Kanzone war ursprünglich »ein, in musikalische Perioden, nach Vorbild der Verszeilen, in volkstümlichen Liedern geordneter Musiksatz«[4]). Zur Zeit der Herausgabe des Ven.-Kr. waren schon eine große Anzahl solcher instrumentaler Nachbildungen der Kanzonenform in Druck erschienen[5]), darunter von hervorragenden, italienischen Meistern, wie Giovanni Gabrieli, Claudio Merulo, Gir. Frescobaldi, Grillo, Maschera u. a.[6]).

1) Vgl. Sämtliche Werke, Bd. IV, und oben, S. 66.

2) Vgl. Weitzmann-Seiffert, Geschichte der Klaviermusik. I. Band, S. 37.

3) v. Wasielewski, Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalkompositionen, Bonn 1874, S. 5, sowie die dazu gehörigen Musikbeilagen, vgl. auch Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, Leipzig 1905, S. 8.

4) F. Haberl, im Vorwort zu seiner Sammlung Frescobaldi'scher Orgelstücke 1889, Einl. S. VII.

5) Ein hochwichtiges Sammelwerk, von Alessandro Ranieri, (Venedig 1608), enthält allein 36 »*Canzoni per sonar con ogni sorte d'istrumenti*«.

6) v. Wasielewski, a. a. O. S. 4ff. und dessen Gesch. der Instrum.-Musik im XVI. Jahrhundert, 1878, S. 137ff.

Außer den Erstlingswerken Maschera's und Banchieri's dürften vor allem für Schein die Arbeiten von Andrea und Giov. Gabrieli vorbildlich gewesen sein. In dem im Jahre 1597 von G. Gabrieli herausgegebenen Werke: *Sacrae symphoniae*[1]) tritt der instrumentale Charakter schon deutlich hervor, wenn auch die Form noch unabgeschlossen und flüssig erscheint. Ein gewisses Formprinzip kann man auch in dem sog. *Ricercar* erkennen, d. h. einer fugenartigen Bearbeitung verschiedener Motive in kleineren und größeren Sätzen, die miteinander zu einem Ganzen verbunden sind, ohne dabei, wie die spätere Quintfuge, ein bestimmtes Thema einzuhalten[2]). In diesen vielgliedrigen Stücken haben wir also die Vorläufer der modernen Fuge vor uns und es findet in ihnen die höhere Kontrapunktik des Tonsatzes, wie Vergrößerung, Verkürzung und Umkehrung des Anfangsthemas, schon in überraschender Weise Anwendung, doch wird im allgemeinen noch die plastische Herausarbeitung des Motives vermißt. Freilich lautet die Definition, die Praetorius[3]) von der Instrumentalkanzone gibt, selbst noch unbestimmt genug: Sie sei ein Instrumentalstück »mit kurzen Fugen und artigen Phantasien auf 4, 5, 6, 8 Stimmen komponirt« und Praetorius unterscheidet sie noch von den Sonaten dadurch, daß diese »gar gravitätisch und prächtig auf Motettenart gesetzt sind, die Kanzonen aber mit vielen schwarzen Noten frisch, fröhlich und geschwinde hindurch passiren«. Letzteres Merkmal haben sie auch mit einer anderen eigenartigen Bildung aus dieser frühesten Entwickelungsperiode der Instrumentalmusik gemeinsam, mit der *Toccata*[4]).

Auch die »Kanzonen« Joh. Staden's, denen seine »Symphonien« stilistisch noch gleichstehen, zeigen eine ähnliche Gestaltungsweise, entstammen aber erst Instrumentalwerken dieses Meisters von 1618 und 1625[5]).

In diesen frühen Zustand der Instrumentalmusik als selbständiger Kunst, wo noch Formen und Namen ineinander fließen, versetzen uns auch die Schein'schen Kanzonen, und zumal die erste, Nr. 23, P. S. 41 ff.

Trotzdem diesem Werke der Name *Canzone* beigelegt ist, finden wir in ihm mehr eine Übertragung der obengenannten Formen des *Ricercars* und der *Toccata* auf mehrstimmige Instrumentalmusik wieder. Wie ersteres, gliedert sich das fünfstimmige Stück in sieben Abschnitte, die in zwei sehr ungleiche Hälften geteilt sind. In der sehr lang ausgedehnten Kanzone wechseln gerader und ungerader Takt miteinander ab. Dieser

1) v. Wasielewski. Violine. Mus. Beil. Nr. 3.

2) Vgl. M. Praetorius *Syntagma musicum* Bd. III. 1619. S. 21.

3) a. a. O. III, 17. 22. 24.

4) Praetorius, a. a. O. S. 23.

5) S. Schmitz a. a. O. VII. Jahrgang. Einleitung. S. LXI. LXIII u. besonders LXIV.

lebhafte, rhythmische Wechsel, der jener Siebenteilung zugrunde liegt, ist gleichfalls aus dem Ursprung dieser Kunstform aus der Vokalkanzone und ihrem Reichtum an selbständigen Textabschnitten zu erklären und findet sich als ein charakteristisches Kennzeichen des Einflusses der Vokalmusik[1]) in vielen dieser fugierten Werke. Ein thematisch nicht festbegrenztes Hauptmotiv durchzieht das ganze Stück. Am Schluß erscheint es in annähernd gleicher melodischer Fassung wie am Anfang und im 5. Abschnitte, P. S. 42. Daneben treten auch andere Motive auf, die kontrapunktische Behandlung erfahren, z. B. Abschn. V, S. 42/43 ein Motiv mit einem Quintensprung. In dieser Mehrheit von Motiven finden wir abermals eine Verwandtschaft der *Canzone* mit dem *Ricercar*, für die diese Mehrheit ein charakteristisches Kennzeichen bildet, denn in den fugenartigen Arbeiten jener Zeit handelt es sich in der Regel noch nicht um die Festhaltung eines Themas durch das ganze Tonstück.

Vielversprechend ist der Anfang des Stückes: Eine stolz einherschreitende Akkordreihe, die im ersten Abschnitte nur zweitaktig präludierend einsetzt und den ganzen ersten Teil ausfüllt, verleiht dem Stück einen erhabenen Ausdruck, eine männlich-imponierende Haltung, in der sich der ganze Ernst des Künstlers ausspricht. Diese bedeutsame Exposition mit ihrer Harmoniefülle ist aber der *Toccata*, deren älteste Form bei Andrea Gabrieli und Claudio Merulo auch Schein vorgelegen haben können, viel ähnlicher, als der Instrumentalkanzone. Sie erscheint als eine Übertragung der für Tasteninstrumente bestimmten Tokkatenform auf die Streichinstrumentalmusik. Auch in den Intonationen A. Gabrieli's werden langgedehnte, breite Akkordfolgen von frei sich ergießenden Figurationen abgelöst. Sie entsprechen dem deutschen Präludium für Klavier und Orgel. Tokkatenartig ist auch die Behandlung des Themas im Verlaufe des Stückes. Das Hauptmotiv wird koloriert, variiert und in echoartig nachahmenden Figuren, sowie in den oben erwähnten kontrapunktischen Künsten der Vergrößerung oder Verkleinerung, verarbeitet, erscheint in Umkehrungen und Gegenbewegungen, sodaß mannigfaltige, rhythmisch reizvolle Gebilde zum Vorschein kommen.

Die Schlußakkorde (P. S. 45) zeigen eine melodisch-harmonisch ausgeprägte Verwandtschaft mit denen des Anfanges, nur in leichter, rhythmischer Verschiebung. Auch hierin erweist sich das Vorbild der italienischen Kanzone. Denn H. Riemann hat als deren »wertvolle Errungenschaft gegenüber der älteren Praxis des *Ricercar* und auch der Tanzkomposition die Auffindung des seither unverändert in höchstem Ansehen

1) S. H. Riemann, Aufsatz in der »Sängerhalle« 1895, Nr. 10: »Die deutsche Kammermusik zu Anfang des 17. Jahrhunderts«, S. 99, vgl. auch desselben Schrift: »Die Elemente der musikalischen Ästhetik« (Berlin und Stuttgart. Spemann) S. 220.
2) Weitzmann-Seiffert, a. a. O. S. 36/37.

gebliebenen Prinzip der Abrundung eines größeren Musikstückes durch Zurückkommen des Endes auf das thematische Material des Anfanges nachgewiesen [1]).

Die Tonart ist äolisch und wird wenigstens in den Kadenzen festgehalten. Ein gewisses Schwelgen in der Chromatik bringt aber das Gefühl einer einheitlichen Tonart nicht hervor und hat vielmehr eine Unklarheit in den modulatorischen Beziehungen, sowie dem modernen Ohr als Härten erscheinende harmonische Fortschreitungen zur Folge. So tritt z. B. am Anfang des 5. Abschnittes P. S. 42 nach moderner Terminologie der *cis-moll*-Akkord unmittelbar nach *d-dur* auf. Betreffend andere Unebenheiten des Tonsatzes, wie verdeckte Quinten (Abschn. III der erste Takt nach dem Wiederholungszeichen) und offene Oktavenparallelen (Abschn. 7, Takt 13, 14, P. S. 44 und ebendort Takt 16/17) ist nochmals auf das früher S. 6 Gesagte hinzuweisen.

In der 6stimmigen Kanzone Nr. 24, P. S. 46 ff., tritt uns ein Werk von noch schärfer ausgeprägter Formgestaltung als in der ersten entgegen. Nicht allein tritt die Mehrgliedrigkeit bezüglich Takt und Tempo, aber mit direkter Verbindung der Teile, als das Charakteristikum der italienischen *Canzona da sonar*, hervor, sondern es ist eine wirkliche, durchgearbeitete, an die spätere Vollendung dieser Kunstform bereits nahe heranreichende, instrumentale Fuge und darf an Inhalt und Form als eines der eigenartigsten Kunstgebilde der Renaissancemusik bezeichnet werden.

Betrachten wir zunächst die formelle Seite des Werkes, so tritt uns eine überraschend klare und schöne musikalische Architektonik entgegen. Es gliedert sich in neun Abschnitte, von denen fünf im geraden und vier im Tripeltakte stehen. Das Thema wiederholt sich rondoartig in den ersteren Abschnitten und wir haben hier ein echtes Merkmal der Kanzonenform vor uns. Das Thema (Partitur Bd. I S. 46 die 3 ersten Takte der obersten Stimme) tritt in den beiden Oberstimmen *Cantus* und *Sexta vox* und, in ungleichen Taktabständen, im *Tenor* und in der *Quinta vox*, ein; die Antwort, den korrespondierenden Stimmpaaren entsprechend, im vierten und achten Takt, so daß die Fuge als eine 4stimmige erscheint. Eine etwa gleich lange Durchführung des Themas beschließt die Exposition der Fuge. Es folgt das erste, 14taktige, periodisch gegliederte Zwischenspiel mit kanonischer Behandlung zweier neuer Motive in den Oberstimmen. Der erste Wiederschlag des Themas beginnt im Baß, alle Stimmen im Abstand eines Taktes nach oben zu durchlaufend und wieder mit einer kurzen Durchführung abschließend (Abschn. 3).

1) Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entstehung der Sonatenform (Präludien u. Studien III. S. 168/169).
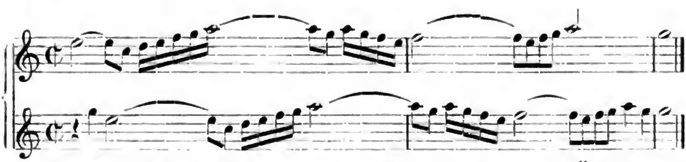
Es folgt das zweite Zwischenspiel, im Wesentlichen von gleicher Bauart, wie das erste; nur daß sich das zweite, wiederum frei erfundene Motiv nicht kanonisch, sondern rein homophon entwickelt (Abschn. 4). Der zweite Wiederschlag bringt das Fugenthema wiederum in abwärts steigender Folge (Abschn. 5). Das dritte Zwischenspiel entwickelt sich ebenfalls aus zwei selbständigen Motiven, von denen das zweite dem korrespondierenden des zweiten Zwischenspieles melodisch fast gleicht (Abschn. 6). Im folgenden 7. Abschnitt abermalige Aufwärtsführung des Themas zum *Bassus* und Beantwortung im *Altus*; die Durchführung schließt mit einer schönen Figuration der Oberstimmen. Nach dem kurzen 4. Zwischenspiele, worin ein zweitaktiges Motiv auch in der Umkehrung kanonisch behandelt wird (Abschn. 8), schließt das ganze Werk in freien, melodischen Gängen, die auf einem kurzen Baßorgelpunkte in Gegenbewegung auf- und niedersteigen und mit dem Schlusse von Nr. 23 auffallende Ähnlichkeit haben. — Das kurze, nur 3 taktige Fugenthema ist außerordentlich glücklich erfunden, seine scharfe rhythmische Gliederung macht es zur fugierten Behandlung durchaus geeignet, und der Künstler hat es verstanden, durch melodisch-rhythmische Umbildungen aus ihm das reichste motivische Leben zu entfalten und es kontrapunktisch in wirkungsvollster Weise zu verwerten. — Von besonderer Bedeutung ist die Behandlung, die Schein der Beantwortung des Fugenthemas zuteil werden läßt. Durch Zusammenfassung der beiden Oberstimmen, sowie des Tenors mit der *Quinta vox*, erscheint der zweimalige Wechsel von »Führer« und »Gefährten« der Regel gemäß, wonach die erste und dritte Stimme das Thema, die zweite und vierte Stimme die Antwort zu bringen hat. Die Beantwortung des in der äolischen Tonart stehenden Themas erfolgt in der Unterquint *d*. Dem großen diatonischen Sekundenschritt *g-f* des Themas entspricht das kleine diatonische Halbtonintervall *c-h* der Antwort. Somit schließt sich diese Beantwortungsweise keiner der beiden in der italienischen Schule des 16. und 17. Jahrhunderts aufgestellten Arten von Quintenfugen an. Nach den Regeln der sog. *Fuga reale* wurde das Thema streng kanonisch in der Oberquint beantwortet, bei Schein in der Oberquart (Unterquint). Aber auch die Regeln der sog. *Fuga tonale*, die auf harmonische Teilung der Oktave Rücksicht nimmt und, gemäß dem dieser Teilung zugrunde liegenden Wechselverhältnisse von Tonika und Dominante, die Beantwortung der ersteren durch die Quinte, innerhalb der Oktave, forderte, sind auf unsere Fuge nicht anwendbar, da hier die Beantwortung auf dem der harmonischen Oktavteilung der äolischen Tonart nicht entsprechenden Tone *d*, statt auf der Oberquinte *e*, erfolgt. Die gleiche Beantwortung finden wir aber auch unter den zeitgenössischen, italienischen und deutschen Kanzonenkomponisten, z. B. G. Gabrieli, der achtstimmige *Canzon novi toni*. Während

aber bei diesem die Beantwortung des Themaintervalles *c-f* streng real mit *a-b* erfolgt, entspricht bei Schein der Quarte *a-g-f-e* des Themas *d-c-h-a* der Antwort, so daß der Halbtonschritt, der am Ende des Themas stand, in der Antwort in die Mitte gerückt wird. Daraus erhellt, daß Schein in dieser Kanzone ganz in der Anschauung der vokalen Kirchentondiatonik lebte, sie auf die instrumentale Kunstform übertrug, und daß wir auf diese und andere zeitgenössische Kanzonen jene obigen, mit dem Dominantbegriff der späteren, harmonischen Anschauung operierende Einteilung der italienischen Theoretiker des 16. und 17. Jahrhunderts noch nicht anwenden dürfen. Diese konservative Behandlung im Sinne der älteren Kunstpraxis verleiht der Fuge Schein's ihre eigenartige kunstgeschichtliche Bedeutung. In ihr lebt die strenge Erhabenheit der Polyphonie der Volksperiode in instrumentalem Gewande wieder auf. — Allerdings ist auch in dieser Kanzone die formelle Gestaltung noch nicht ganz ausgereift. Jene Beantwortungsweise wird im Verlaufe des Werkes nicht konsequent festgehalten. Die Stimmen folgen einander in den Wiederschlägen im Einklang. Nur zweimal noch, P. S. 52, Abschn. I, Takt 3 im *Bassus* und P. S. 54, Abschn. II, Takt 2 im *Altus*, tritt die erwähnte Quintbeantwortung wieder auf. Auch anderes deutet noch auf eine Fortbildungsmöglichkeit hin. So entwickeln sich die Zwischenspiele noch nicht aus Motiven des Hauptthemas, und die Fuge entbehrt daher der inneren, organischen Einheit, die ihr freilich erst in höchster Kunstvollendung durch J. S. Bach zuteil werden sollte. Dieser Mangel und die an den Teilschlüssen häufig wiederkehrenden Kadenzformeln verraten eben den vokalen Ursprung der Fuge aus der Polyphonie des 16. Jahrhunderts. Harmonisch melodische Unebenheiten, sowie sog. Härten des Tonsatzes sind im Sinne jener schon öfter betonten, milderen Kunstanschauung zu beurteilen.

Derselbe Geist, der sich als der Seb. Bach's in der letztgenannten *Canzone* prophetisch voraus verkündigte, waltet auch in der sechs Jahre nach dem Ven.-Kr. erschienenen 5stimmigen *Canzone* des »*Cymbalum Sionium*« (»*Corallarium*«)[1]. Nur in noch reinerer Form offenbart er sich in diesem Werke. Es ist die größere Knappheit der formellen Gestaltung, die ihm den Stempel noch höherer Meisterschaft aufdrückt. P. S. 60ff. Das Werk gliedert sich in fünf Abschnitte. Der erste, dritte und fünfte steht im geraden Takte, die beiden mittleren im $^3/_2$ Takte. Die kunstvolle Anlage des ersten Abschnittes bringt, in einem Abstande von je zwei Takten, das Thema im *Cantus*, *Altus* und *Bassus*, dazwischen in *Quinta vox* und *Tenor* in der Umkehrung mit Verkürzung des Zeitwertes der ersten Note. Im Verlaufe dieses Abschnittes treten dann mannig-

1) S. o. S. 209.

fache Umkehrungen in allen Stimmen auf, das erste Zwischenspiel, Abschnitt II, bringt, ähnlich wie in Kanzone Nr. 24 des Ven.-Kr., drei kanonische Führungen selbständiger Motive zwischen *Cantus* und *Quinta vox*, die die anderen Stimmen in freieren Nachahmungen begleiten. Der dritte Abschnitt, der erste Wiederschlag, bringt ein ähnliches Bild des Themas wie in Abschn. I, nur in der Vergrößerung und mit neuen Kontrapunkten, sehr ausdrucksvollen Sechzehntelmotiven und Triolen, die sich in herrlichen Steigerungen durch alle Stimmen hindurchziehen (vgl. P. S. 63). Der vierte Abschnitt, das zweite Zwischenspiel, wird wiederum von kanonischen Führungen der beiden Oberstimmen beherrscht wie Abschnitt II. Der letzte Abschnitt endlich, der zweite Wiederschlag, wickelt die größte kontrapunktische Kunst, das Thema in der Verkleinerung und Vergrößerung mit neuen, rhythmisch lebendigen Motiven in allen Stimmen, schließlich in doppelter Vergrößerung im Tenor, zu dem Engführungen der drei Oberstimmen gegen den Schluß hin in immer dichterem Tongeflecht kontrapunktieren: ein meisterliches Kunstgebilde voll strömenden Lebens, dessen Bedeutung erst durch Vergleichung mit ähnlichen Werken G. Gabrieli's und seiner italienischen Kunstgenossen, z. B. Guami, in das rechte Licht gerückt wird. Zur Verdeutlichung des Gesagten folgt hier der Schluß der beiden Oberstimmen einer Gabrieli'schen Kanzone (die anderen kommen, als reine Füllstimmen, hier nicht in Betracht). Es ist den »*Sinfoniae sacrae*« entnommen, die in demselben Jahre wie das Schein'sche *Cymbalum Sionium* erschienen[1]). Vgl. dazu Schein, P. S. 66, Abschn. III.



Der Schluß beider Werke hat jedenfalls eine so große Ähnlichkeit, daß wir den Gedanken eines direkten Vorbildes für Schein nicht von der Hand weisen können. Die viel reicher durchgebildete Kontrapunktik in den drei Oberstimmen des Schein'schen Werkes beweist aber von neuem die durch die Verschiedenheit des Nationalcharakters bedingte Überlegenheit der deutschen, kontrapunktischen Polyphonie über diejenige der Italiener, deren Kunstanschauung sich von je dem harmonisch-homophonen und monodischen Prinzip mehr zuneigte. Die Deutschen hatten sich die niederländische Schulung, den strengen, gebundenen Stil der Polyphonie viel inniger zu eigen gemacht als die Italiener, und es war

1) Vgl. Wasielewski a. a. O., Notenbeilage Nr. 13.

ihnen vom Genius der Kunst bestimmt, in der Instrumentalmusik überhaupt das Höchste zu leisten. Und doch läßt uns auch dieses Werk keinen Augenblick vergessen, daß die italienische Renaissancemusik damals tonangebend in Europa war. In unserer Kanzone finden wir den in der damaligen Instrumentalmusik sehr häufig anzutreffenden, aber für die Kanzonenform nicht typisch zu nennenden Rhythmus  wieder, der, wenn auch nicht original-italienischen Ursprunges, doch zuerst in der italienischen Instrumentalmusik mit thematischer Bedeutung auftauchte[1]. — Das kurze dreiaktige Thema ist wiederum in äolischer Tonart aufgezeichnet und erweist sich, wenn auch rhythmisch weniger ausgeprägt, als das der Kanzone Nr. XXIV, doch gleichfalls zu fugierter Behandlung außerordentlich befähigt. Die Beantwortung findet wieder in der Unterquinte statt, im *Altus* und *Bassus* und ist hier entschieden tonal, da die Antwort von *e* des Themas auf dem die Oktavteilung bewirkenden Tone *a* erfolgt und sich innerhalb dieser bewegt. In der Umkehrung des Themas entspricht natürlich die kleine diatonische Sekunde *c-h* der großen *c-d* des Themas. — Auch in harmonischer Beziehung erkennen wir das Gabrieli'sche Vorbild. So waren gewisse Akkordfolgen, auf S. 61, Abschn. II die ersten $^3/_2$ Takte, von Gabrieli häufig angewendet und hatten gleichfalls typische Bedeutung erlangt[2]. — Kühne, durch die kanonische Stimmführung bedingte, aber modulatorisch nicht gerechtfertigte, harmonische Fortschreitungen finden sich nur noch an einer Stelle dieser Kanzone (P. S. 64, Abschn. III, Takt 3, 6, 7, 8). Von den wenigen, vorkommenden sog. Härten sei nur auf die verminderte Quart *cis-f* hingewiesen (P. S. 60, Abschn. III, Takt 3), weil wir ihr hier bei Schein zuerst begegnen, sie aber ebenfalls bei den besten Meistern der Zeit häufig anzutreffen ist.

Sehr beachtenswert erscheint, daß sich alle drei Kanzonen in der selben, der äolischen Tonart, bewegen. Wir haben hier drei Werke vor uns, die den Übergang vom äolischen Kirchenton, dem bezeichnenderweise allerjüngsten der Kirchentöne, zu der modernen, harmonischen

1) Auch bei Ricercaren trifft man ihn in damaliger Zeit, s. Riemann. Old Chamber Music. Book I (London. Augener Et Co., S. 6) (A Gabrieli. Ricercar, à 8 per sonar, 1587). Desgleichen bei Paduanen, z. B. von Balthasar Fritzsch (Leipzig 1606), s. Hausmusik. Musikbeilagen zu H. Riemann's Aufsatz: Die deutsche Kammermusik zu Anfang d. 17. Jahrh. (Sängerhalle 1895, Nr. 8ff. 2). den »Canzon« daselbst von J. B. Grillo (1608), S. 8. Vgl. auch Monteverdi's Oper Orfeo, 1607 Akt 3, Sinfonia (Eitner, Publikationen [Bd. X], S. 195). und A. Heuß, Die Instrumentalstücke des Orfeo (Sammelb. d. IMG. IV, S. 100. Auch in Johann Staden's »Venuskränzlein« (1610) s. Schmitz, a a. O., Siebenter Jahrgang, Einleitung, S. LX kehrt dieser Rhythmus wieder.

2) Vgl. die oben S. 67 erwähnte achtstimmige Kanzone von 1597 bei Spitta, Schütz S. 44.

a-moll-Tonleiter, zu den späteren *moll*-Fugen vorbereiten halfen. Die übermäßige Sekunde *f-gis*, der wir in diesen Werken öfters begegnen, weist deutlich auf die moderne Tonleiter hin, desgleichen die *dur*-Schlüsse.

Dürfen wir den drei Schein'schen Kanzonen auch nicht die Bedeutung von Tondichtungen beilegen, wie sie den Fugen späterer Meister zukommt, entbehren seine Themen auch noch des ausgeprägten, individuellen Charakters, der die Tongestalten zu den Abbildern menschlicher Persönlichkeiten erhebt, so lebt in ihnen doch ein Stück echtesten, deutschen Geistes, dessen Hauch auch schon von der Gegenwart verspürt worden ist[1]). Wenn Carl von Winterfeld[2]) von den Instrumentalkanzonen Gabrieli's gesagt hat, wir besäßen in ihnen wohl die ersten, bedeutenderen Vorbilder der späteren Fugenform, so müssen die beiden letzten Instrumentalkanzonen Joh. Herm. Schein's künftig jenen Vorbildern als ebenbürtig an die Seite gestellt werden.

Es erübrigt noch schließlich über die Instrumentation der Schein'schen Instrumentalstücke des Ven.-Kr. ein Wort zu sagen, das für eine moderne Orchestrierung einen bestimmten Anhalt bieten könnte. Leider enthält das Ven.-Kr. hiervon nicht die geringste Angabe. Wir sind daher auf die Instrumentationsvorschriften zeitgenössischer Meister angewiesen. In erster Linie auf Giovanni Gabrieli. Sahen wir doch, wie augenfällig die Verwandtschaft Schein's mit diesem italienischen Meister in der kontrapunktischen Behandlung der Kanzone uns entgegentritt. Freilich läßt uns G. in der Frage der Besetzung des Orchesters seiner Instrumentalstücke gleichfalls öfters im Stich, doch ist diese Besetzung gerade bei einem seiner glänzendsten Instrumentalkanzonen[3]) angegeben. Diese ist 6stimmig, und G. schreibt für die Besetzung zwei Violinen, zwei Kornetten und zwei Posaunen vor. Daß die Violinen hier in den Oberstimmen auftreten, ist für uns von besonderer Bedeutung, denn der Violinenklang, der die Kunstübung der neueren Zeit kennzeichnet, gewinnt bei Gabrieli und den Meistern des 17. Jahrhunderts allmählich die Oberhand über die die Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts beherrschenden Blasinstrumente. Die intimere Klangfarbe der Streicher deutet auf die wachsende Selbständigkeit und Verfeinerung des instrumentalen Ausdrucksvermögens hin, wie es die Entwicklung des volkstümlich-öffentlichen Gewerbes der Stadtpfeifer zur aristokratischen Kunst der Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts mit sich brächte.

---

1) In gerechter Würdigung dieses Kunstwertes hat Herr Prof. Emil Bohn die letzte der drei Kanzonen bereits im Jahre 1881 öffentlich aufgeführt.

2) Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, II. S. 111.

3) Vgl. von Wasielewski. a. a. O. Nr. VIII und H. Kretzschmar. Führer durch den Konzertsaal. I. Abt. 1. Bd. 3. Aufl. S. 6 u. 7 und E. Euting. Zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. u. 17. Jahrhundert (Berlin 1899). S. 46/47.

Diese Entwicklung kennzeichnet auch Schein selbst, indem er in seinem epochemachenden Suitenwerke, *Banchetto musicale*, das 1617, 8 Jahre nach dem Ven.-Kr. erschien, bezüglich der Besetzung der fünf Stimmen vorschreibt: ».... auff allerley Instrumenten bevoraus auff Violen .... zu gebrauchen.« Von besonderem Wert muß uns natürlich die Stimme eines der namhaftesten Theoretikers der Zeit Schein's, des Michael Praetorius[1]), sein. Er schlägt eine den damaligen Gebrauch entsprechende Besetzung eines Stückes mit fünf Streichinstrumenten vor, rät aber, der Oberstimme die obere Oktave (in Violinen oder Flöten) beizugeben und den Baß durch Violoncell und Bässe in Oktaven ausführen zu lassen[2]):

»— — Hieraus ist nun genugsam und augenscheinlich zu sehen und zu vernehmen, daß die *Unisoni* durch und durch *et vocibus et Instrumentis* in hohen, niedrigen und mittlern Stimmen gar wol, vnd ohn einig ferner Bedenken adhibirt vnd gebrauchet werden können. Was aber die Oktave belangen thut, so muß man mit denselben etwas vernünfftiger vnd säuberlicher vmbgehen.

Octavae in omnibus vocibus tolerari possunt:
Quando una vox cantat, altera sonat.

Denn weil in Anordnung der Concerten gar gebräuchlich, daß man zu einem niedrigen Chore, do der *Cantus* von einem *Altista* zu 3 Posaunen, oder 3 Fagotten gesungen werden muß, eine Discant Geigen zu dem Altisten ordnet, do dann der Instrumentist vff der Geigen dasjenige, so der *Altista* singet, in der Oktaven höher machen oder (wie etliche reden) spielen muß: So kan man gar wol in *pleno Choro*, auch sonsten, wenn nur etliche Chor allein zusammen fallen; die Alt Stimme, so in *Vocali Choro* ist, in *Instrumentali Choro* in die *Octavum superiorem* schreiben lassen.«

Was hier von der Vereinigung von Vokal- und Instrumentalchören in der auch von Schein später behandelten Kunstform des italienischen Konzertes[3]) gesagt ist, gilt natürlich auch für die selbständigen Instrumentalwerke, die nicht zur Begleitung von Singstimmen dienen. Für die zu Schein's Zeit, als Ersatz der Singstimmen, gebräuchlichen Instrumente und überhaupt über die Art der Verwendung der damaligen Orchesterinstrumente gibt ebenfalls Praetorius[4]) folgende allgemeine Vorschriften:

1) III. Band seines *Syntagma musicum*. S. 95.

2) Im Anschluß an Praetorius tritt auch H. Riemann (Deutsche Kammermusik zu Anfang des 17. Jahrhunderts, »Sängerhalle« 1895, S. 86 und Geschichte der Musiktheorie, S. 425/26) für diese Verdoppelungen ein.

3) Siehe *Opella nova* (Geistliche Konzerte), in der Gesamtausgabe als Band V geplant.

4) Syntagma mus. III, S. 96.

»Vnd hac ratione kan man solches durch all Stimmen wol geschehen lassen vnd gibt keinen *ingratum sonum auribus*, wenn dasjenige, so der *Concentor humana voce* singet, der Instrumentist off Zincken[1]), Geygen, Flöiten, Posaun oder Fagotten in der Octaven drüber oder drunter macht. Denn etliche *Instrumenta simplicia*, als vornehmlich die Floitten . . . seynd jederzeit einn oder auch zwo Octaven höher nach dem Fussthon zu rechnen, als der Gesang an ihm selbsten gesetzt ist; . . . Daher es auch eine prächtige Harmoniam vor sich gibt, wenn man zu einem Basse do die Menge der Instrumentisten vorhanden, eine gemeine oder Quart Posaun[2]), ein Chorist-Fagott[3]), oder Pommer-Bombard[4]), welche den Baß im rechten Thon: Und darneben ein Octav-Posaun, doppelt Fagott[5]), oder Groß doppel Bombard[6]), Und groß Baßgeyg, welche gleichwie in Orgeln die Sub Bäße oder Untersätze, eine Octav drunter Intonirn, anordnet: Welches denn in den jetzigen Italiänischen Concerten gar gebräuchlich vnd gnugsam zu verantworten ist.«

Als charakteristische Art des Musizierens im 17. Jahrhundert ist nachweisbar die Gleichmäßigkeit der Anwendung von Instrumenten derselben Gattung durch das ganze Stück[7]). Diese Gleichmäßigkeit ist denn auch tatsächlich in der Neuaufführung des Schein'schen Instrumentalwerkes befolgt worden[8]). Andererseits dürfte bei so breit ausgeführten Kompositionen, wie diesen Kanzonen, um des verschiedenen Klangcharakters der einzelnen Abschnitte willen, ein periodischer Wechsel, ein chorweises Konzertieren, von Streich- und Blasinstrumenten zu bevorzugen sein, wie dies auch einige Fälle in G. Gabrieli's Arbeiten zeigen.

---

1) = Kornett, veraltetes Holz-Blasinstrument, der Art der Tonerzeugung nach, mit unseren Hörnern, Trompeten, Posaunen in eine Kategorie gehörig, wurde als Diskant des Posaunenchors verwendet.

2) Eine veraltete Bezeichnung der Baßposaune.

3) Entspricht hinsichtlich des Umfanges so ziemlich unserem heutigen Fagott.

4) Pommer-Bombard, veraltetes Holzblasinstrument, zur Familie der Schalmei gehörig.

5) = Quintfagott, um eine Quinte tiefer, als das Choristfagott.

6) Die tiefste Art des Pommer (F_1).

7) v Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert, S. 104/5 und Schering, a. a. O. S. 8.

8) Herr Musikdirektor, Professor Dr. Emil Bohn hat die *Canzone Corollarium* 1615 in einem seiner historischen Konzerte in Breslau mit 5 Streichinstrumenten zur Aufführung gebracht (Hundert historische Konzerte in Breslau [Breslau 1905, Hainauer, S. 6]. Desgleichen der Riedelverein in Leipzig in seinem Kirchenkonzert zur Feier des 50jährigen Jubiläums des Vereins in der Thomaskirche am 8. Mai 1904.

Was die von Schein beabsichtigte Verwendung seiner Instrumentalstücke des Ven.-Kr. angeht, woraus wir vielleicht auch einen Anhalt für die von ihm beabsichtigte Instrumentierung gewinnen können. so sind wir darüber leider nicht so deutlich unterrichtet, wie betreffs Gabrieli's gleichzeitiger Staatsmusik. Doch ist die Annahme berechtigt, daß er sie zunächst zur Übung im häuslichen Kreise, als Hausmusik, bestimmt hatte, denn in seiner Vorrede zu dem Werke hebt er hervor, er sei zu seiner Drucklegung »von guten Herrn vnd Freunden, so sie (die Lieder etc.) bei mir Musiciren hören, instendlich angehalten worden«. Daß diese Lieder, wie Instrumentalstücke, aber auch einem größeren Publikum gegenüber von neuem wirken, wenn sie stilgerecht zum Vortrag gebracht werden, beweisen die öffentlichen Aufführungen von den oben angeführten Werken beiderlei Gattung in Leipzig und Breslau, wo sie bereits wiederholt die Feuerprobe ihrer Lebensfähigkeit bestanden haben. »Verkörpern doch diese alten Orchestergalliarden zumal deutsches Leben und Empfinden von einer Seite, mit der die Gegenwart jeden Augenblick wieder eine unmittelbare und segensreiche Verbindung anknüpfen kann. Es sind deshalb nicht bloß kulturgeschichtliche, sondern auch künstlerisch menschliche Gründe, die die Wiederbelebung und Wiederbenutzung dieser alten Werke empfehlen[1].«

B. Banchetto musicale

(Instrumentalsuiten).

Leipig 1617.

Einleitung

In der geschichtlichen Entwicklung der Instrumentalmusik wird das vorliegende Werk[2]) eine hervorragende Stellung beanspruchen dürfen. Begegnen wir der instrumentalen Gruppierung zwei- bis dreigliedriger Tanzformen als Folgen von Tanztypen einerlei Art, wie z. B. Intraden, Paduanen, Galliarden, bereits in der Lautenliteratur des 16. Jahrhunderts und bei englischen und deutschen Meistern um die Wende des 17. Jahrhunderts[3]), so tritt uns bei dem steyrischen Organisten Paul Peurl (Bäwerl, Bäurl, Beurlin) und bei Johann Hermann Schein eine Zusammenfügung 4 resp. 5sätziger, nach Gattungen geordneter Tänze-Gruppierungen mit Behand-

1) H. Kretzschmar. a. a. O. S. 17.

2) Vgl. Biographie Schein's (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895), S. 42. 43.

3) Vgl. H. Kretzschmar. Führer durch den Konzertsaal, I. Abteilung 1. Bd. 3. Aufl. S. 10/11 und H. Riemann, Musikalisches Wochenblatt 1895 Nr. 27 u. ff.

lung eines bestimmten Motives durch alle Tänze als Prinzip[1]) entgegen, bei jenem in seinem 1611 erschienenen Werke »*Newe Paduan, Intrada Däntz und Galliarda*«, bei diesem im *Banchetto musicale.* Es handelt sich hier um eine der frühesten kunstmäßig durchgebildeten Erscheinungsformen der neuen, durchgearbeiteten Suite. Es sind 20 nach einem festen Prinzip gestaltete Tanzgruppierungen, die in der regelmäßigen Aufeinanderfolge von je einer *Paduane, Gagliarde, Courante, Allemande* und *Tripla* bestehen; ihnen folgen noch zwei einsätzige Stücke, Nr. XXI, eine *Intrade* P. S. 198ff und eine *Paduane* P. S. 201f.

Es ist früher[2]) des Einflusses gedacht worden, den das Eindringen der ausländischen Lied- und Tanzformen auch auf die deutsche Instrumentalmusik ausgeübt hat. Die Zusammenstellung der Tanzformen der *Paduane* und *Gagliarde* ist recht eigentlich als die Vorläuferin der späteren Suite anzusehen. Unter den, die fremden Formen nachahmenden, deutschen Tonsetzern erfreute sie sich einer außerordentlichen Beliebtheit; in zahlreichen Sammelwerken des ausgehenden 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts fanden sie Aufnahme und rasche Verbreitung durch die wandernden Kunstpfeifer, die sie bei Tafel, zum Tanz, bei ziemlicher Ergötzlichkeit und bei anderen »ehrlichen Zusammenkünften«, wie Schein sich im Vorwort zu seinem *Banchetto* ausdrückt, aufspielten[3]). Der Name, den die wandernden deutschen Spielleute diesen Tanzsammlungen beilegten, war Partie. Diese Bezeichnung wurde am Ende des 17. Jahrhunderts durch den der Suite verdrängt, den die französischen Lautenkomponisten der Orchestersuite beilegten. Doch darf dies uns nicht über den deutschen Ursprung der Kunstform täuschen[4]). Den Franzosen gebührt das Verdienst, zu ihrer rhythmischen Ausprägung wertvolle Beiträge geliefert zu haben, allein die Schöpfung, eigentümliche Ausbildung, Veredlung und Vertiefung dieser Orchesterstücke ist das gemeinsame Werk deutscher, englischer, fränzösischer (*Rameau*) und italienischer (*Sonata da camera*) Kunst. Insbesondere sollte die deutsche durch Sebastian Bach den alten Suitengeist in seiner vollen Reinheit und volkstümlichen Urkraft noch einmal aufleben lassen. Jene volkstümlichen Bezeichnung, Partie, legten aber die deutschen Meister zu Anfang des 17. Jahrhunderts diesen Tanzsammlungen, in die sie immer neue Formen aufnahmen, noch nicht bei. Namenlos offenbarten ihre

1) Vgl. Tobias Norlind, Zur Geschichte der Suite. Sammelbände der IMG. VII. 186.

2) S. o. S. 64ff.

3) S. Biographie, S. 43.

4) Diesen deutschen Ursprung der deutschen Suite betont nochmals nachdrücklich H. Riemann, Zur Geschichte der deutschen Suite (Sammelbände der IMG. VI, 514).

Werke die Eigenart des deutschen Geistes, dessen Wesen sich aber gerade in der Instrumentalmusik am freiesten und höchsten entfalten sollte; so auch Johann Hermann Schein im *Banchetto musicale*. Diese Bezeichnung ist nur ein Titel, der auf den Hauptzweck ihrer Verwendung, als Tafelmusik, hinweist, aber nicht der Name für die eigentümliche, darin behandelte Kunstgattung.
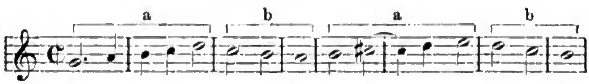
Daß es Schein bei diesem Werke aber wirklich um eine kunstmäßige Gliederung und feste Geschlossenheit zu tun war, ersehen wir deutlich aus seinem Vorwort: »*Ad Musicum candidum*«, in dem er hervorhebt, daß er die »Paduanen, Gagliarden, Couranten und Allemanden in der Ordnung allewege also gesetzet, daß sie beides, in Tono vnd inventione einander fein respondiren«. Hinsichtlich des »*Tonus*« ist die Einheit innerhalb der fünf Teile eines jeden Stückes in der Tat aufrecht erhalten. Hinsichtlich der »Invention« aber werden wir zu untersuchen haben, in wieweit die schon in den Tanzsammlungen des 16. Jahrhunderts nachweisbare Verbindung von Tänzen gleicher Invention, d. h. gleichen thematischen Gehaltes, in dem *Banchetto musicale* Verwendung und Ausbildung erfahren hat.

Es ist ein für die Entwicklung der späteren Instrumentalmusik, zumal der deutschen, außerordentlich bedeutsamer Zug, daß uns gleich in deren Anfängen der Gebrauch der Variationenform in immer wachsender Ausbildung und Verinnerlichung, als eines ihrer Hauptmerkmale, entgegentritt, ein Vorgang, der sich auf die Vokalmesse des 16. Jahrhunderts zurückführen läßt, durch deren Sätze sich bekanntlich leitende Themen ziehen. Die Frage ist nun, ob Schein sich bei Festhaltung dieses Variationenprinzips nur auf die Variierung zweier Tänze beschränkt, wie es bei seinen Vorläufern auf diesem Gebiete der Fall war, oder ob er dieses Prinzip auf mehrere oder sämtliche Sätze seiner Tanzfolgen ausgedehnt hat. Auf den ersten Blick könnte es zwar scheinen, als ob ein wirklich durchgängiger, motivischer Zusammenhang einzelner Teile sich nur in bezug auf *Allemande* und *Tripla* fände. Denn hier ist er so augenfällig und innig, daß die *Tripla* sich als eine melodisch getreue, nur rhythmisch umgestaltete Nachahmung der *Allemande* darstellt. Es spiegelt sich hier die alte Wechselbeziehung des Tanzliedes zwischen Reihentanz im geraden Takte und der *Proportio* im Tripeltakte, in der Übertragung auf die Instrumentalmusik, deutlich wieder, was auch äußerlich durch den zu *Tripla* zu ergänzenden Zusatz *Proportio* sich kennzeichnet. Dieser melodische Zusammenhang schien aber dem Schöpfer des *Banch. mus.* so selbstverständlich, daß er weder auf dem Titelblatte noch in dem Vorwort *Ad Musicum etc.* der *Tripla* als eines einzelnen Bestandteiles der ganzen zyklischen Form Erwähnung tut.

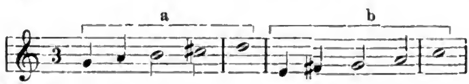
Sehen wir uns aber den melodischen Gehalt der übrigen Bestandteile der Schein'schen Gruppierung genauer an, so werden wir der Variierung auch innerhalb der Paduane, Galliarde und Courante begegnen. Zunächst erschiene eine solche am natürlichsten zwischen Paduane und Galliarde. Bildeten doch diese beiden, der gradtaktige Reihentanz mit dem darauf folgenden, im ungraden Takte stehenden Nachtanz, eine als »Paduane mit darauf gehöriger Gagliarde« gekennzeichnete und schon im 16. Jahrhundert häufig nachweisbare Zusammenstellung, z. B. in Adolf Heckel's Lautenbuch (1562), Pierre Phalèses Tanzsammlung (1583) und in den *Noctes musicae* des Mathaeus Reymann (1598). Deshalb war auch eine bloße Umwandlung des thematischen Gehaltes der Paduane in den Dreitakt des Nachtanzes durchaus gebräuchlich. Allein hier zeigt sich eben wieder der Fortschritt der deutschen Meister um die Wende des 17. Jahrhunderts über die Leistungen ihrer Kunstgenossen der vorangehenden Zeit. Mit zunehmender Ausbildung des rein instrumentalen Stiles verfeinerte sich auch die Technik dieser Variationenkunst. So begegnet uns in den Suitensätzen Johann Moller's, Georg Engelmann's, des Bartholomäus Prätorius und des schon genannten Paul Peurl eine immer tiefer greifende Umgestaltung des Gehaltes der Paduane in ihrem Nachtanz. Gar oft ist allerdings die thematische Verwandschaft der Suitensätze nicht mehr anzutreffen oder sie beschränkt sich auf die Mittelstücke. So finden wir denn diese verfeinerte Variationenform auch im *Banchetto* Schein's in einer Freiheit der Behandlung, die für seine Zeit in der Tat erstaunlich ist. Am augenfälligsten tritt sie uns in den 3 Suiten Nr. V (P. S. 94 ff.), VI (P. S. 102 ff.) und XV (P. S. 159 ff.) entgegen, wo die thematische Einheit aller 5 Sätze ähnlich wie bei Peurl durchgehends gewahrt ist. Häufiger aber treffen wir auch die rhythmisch und metrisch umgebildete, melismatisch verzierte Wiederkehr der Musik eines Satzes in der eines andern, zuweilen nur in zartester Andeutung der melodischen Verwandtschaft. Von »einander fein respondieren« spricht auch Schein selbst in der erwähnten Vorrede. Zur Verdeutlichung des Gesagten möge hier eine Übersicht über die Motive der XV. Suite des *B. M.* (Cantus) und ihre Variierung folgen (P. S. 159 ff.):
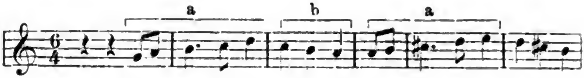
I. Teil.

Paduane.

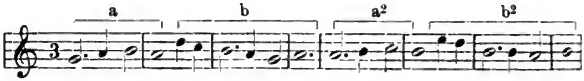


Galliarde.

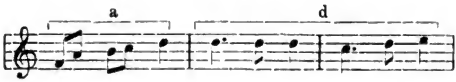


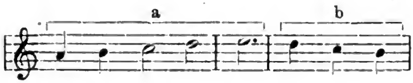
Courente.

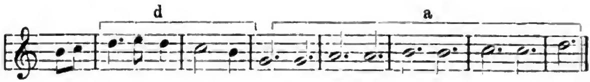

Allemande.


Tripla.


II. Teil.
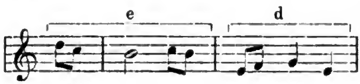
Paduane.
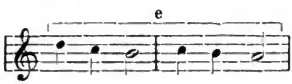

Galliarde.


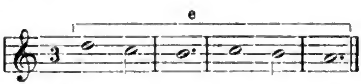
Courente.


III. Teil der Paduane und II der Courente, Allemande und Tripla.

Paduane.


Courente.


Allemande.


Tripla.


Aus den Notenbeispielen ist erkennbar, worin der Reiz der Behandlung der Variationenform auch im *Banchetto* Schein's besteht: »Nicht in der Strenge der Wiederholung genau des gleichen motivischen Gehaltes, nicht in der notengetreuen Wiedergabe, sondern in der Festhaltung der

hauptsächlichsten, melodischen Wendungen in allen Stimmen und der harmonischen Gesamtentwicklung[1]«. Die Umgestaltung und Fortentwicklung der musikalischen Motive zu verfolgen, ist so anziehend und lehrreich, daß Riemann mit Recht einen instruktiven Kursus darüber aufzubauen vorschlägt. Die Variierung schließt allerdings nicht die Einschiebung großer selbständiger Abschnitte aus, wie die des feierlichen Paduanensatzes auf P. S. 160. Andererseits erscheint die nur aus 2 Teilen bestehende Galliarde, der Dreigliedrigkeit der Paduane gegenüber, gleichfalls als eine Abweichung von der Symmetrie der Formgliederung von Paduane und Galliarde und infolgedessen auch von der konsequenten Durchführung des Variationenprinzips[2].

Als ein Charakteristicon der alten Orchestersuite begegnet uns noch im *Banch. mus.* Schein's das häufige Auftreten des Echo, das ja als ein wesentliches Element der Gesangs- wie der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts erscheint[3].

Betrachten wir nun die einzelnen Tanzformen des *Banchetto Musicale* näher.

I. Die Paduane (Pavane) war ein italienischer Reihentanz im graden Takt von gravitätisch ernster Haltung, der sich großer Beliebtheit in ganz Europa zu erfreuen hatte. Unter den deutschen Tonsetzern, die diese Tanzform vor Schein kunstmäßig bearbeiteten, seien, außer den schon Genannten Melchior Franck, Valentin Hausmann, Johann Staden, Johann Moller, Benedict Wichmann, B. Prätorius und die Engländer Th. Morley, W. Brade und Th. Simpson erwähnt[4]. Die 4stimmigen Paduanen Moller's, mit »darauf gehörigen Gagliarden«, aus den Jahren 1610 und 1612, sind besonders beachtenswerte Erzeugnisse dieser Gattung[5]. Wichtiger noch für die kunstgeschichtliche Würdigung der Schein'schen Paduanen sind die Intraden Hans Leo Haßler's in dessen Lustgarten von 1601[6]. Die Anfangssätze zweier Nummern daraus, Nr. 41 (*Secunda Intrada*) und Nr. 44 (*Quinta Intrada*), sind es, die hier vornehmlich in Betracht kommen. Verglichen mit den Schein'schen Paduanen ergeben diese Instrumentalstücke ein neues Beweismoment für

1) Riemann, Musikal. Wochenblatt 1895, Nr. 29.

2) Zur weiteren Bestätigung dessen möge man noch Nr. V (Part. S. 94ff), als Beispiele der freieren Variierung die Nummern II (P. S. 74ff.) und X (P. S. 128ff.) vergleichen.

3) Vgl. *Banch. Mus.*, I (Paduane und Galliarde), II (Galliarde und Allemande-Tripla). Ferner vgl. die Nrn. IV, V, VIII, IX, X, XI, XII, XVI, XVII, XVIII, XX, XXII und auch Venuskränzlein, P. S. 42ff., 48, 53, 56, 64/65.

4) Vgl. Böhme: Gesch. d. Tanzes in Deutschland I. S. 258ff. und II, S. 85ff., Notenbeil., Riemann, Reigen und Tänze, und Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon, 2. Bd., S. 168.

5) Publikationen s. Ges. für Musikforschung, Bd. XV, S. 64ff.

6) Böhme, a. a. O. S. 111.

die innere Unabgeschlossenheit der instrumentalen Formen zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Während die Haßler'schen Intraden Nr. 40, 42, 43 durchaus den ursprünglich pomphaften Charakter dieser Tanzform mit dem Rhythmus , an sich tragen, sind die obengenanten Nr. 41 und 44, ebenso wie die meisten Paduanen Schein's und mancher seiner Vorgänger, z. B. Moller und Staden[1]) auf einen feierlich getragenen Grundton gestimmt. Andererseits ist auch eine kleine Anzahl Schein'scher Paduanen in dem ursprünglich festlichen Intradenrhythmus der Haßler'schen Nr. 40, 42, 43 gehalten, z. B. Nr. V (P.S. 94, daselbst in einer leichten rhythmischen Variante). Allerdings hatte sich seit 1600, als man Intraden für Streichinstrumente zu setzen begann, auch der Charakter dieser Tanzform der neueren Instrumentation gemäß verändert[2]). Dies ist bei Beurteilung der Haßler'schen Intraden wie der Schein'schen Paduanen wohl zu beachten und gibt uns einen wertvollen Fingerzeig für ihre Neuinstrumentierung. Die Verwandtschaft jener Intraden Nr. 41, 44 mit der größeren Anzahl der Schein'schen Paduanen ist eine so augenfällige, daß man auf eine direkte Stilübertragung schließen muß, wobei Schein, ebenso wenig wie Moller und Staden Anstoß an der Namensverschiedenheit gewonnen haben wird[3]).

Der Stil der Paduanen des *Banchetto Musicale* ist im wesentlichen eine Nachahmung der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts: schöne, musterhaft selbständige Führung aller Stimmen, wohllautender Melodienfluß, reichliche Kadenzierung. In ihrer größtenteils ernst-pathetischen Grundstimmung ist von dem Wesen des Tanzes wenig oder nichts mehr zu spüren. Nur in England wurden die Pavins (Pavans) damals noch zum Tanzen gebraucht, wie uns Michael Praetorius mitteilt[4]). Das moderne Ohr glaubt vielmehr den zahllosen, herrlichen Motettensätzen der Meister der vorangegangenen Vokalperiode und denen Scheins selbst, die, zwei Jahre vor seinem *Banchetto*, in dem Motettenwerk des *Cymbalum Sionium* von 1615 geschlossen hatte in instrumentalem Gewande hier wieder zu begegnen. Aber auch der kirchliche Geist der Gabrieli'schen Orchestersonate lebt in ihnen. Welche Fülle herber Kraft des Ausdruckes entströmt nicht diesen herrlichen und doch in so engen Rahmen gefaßten Gebilden! Es ist der Geist der Erhabenheit, wie er dem edelsten Teile des deutschen Wesens und besonders der deutschen Musik eigentümlich ist, wie ihn die Ästhetik eines Baumgarten, Kant, Schiller, Herder, Schopenhauer und Wagner immer wieder kenn-

1) Böhme a. a. O. S. 109, 110.

2) Vgl. oben S. 202/3.

3) Vgl. Joh. Staden (E. Schmitz a. a. O., siebentsr Jahrgang, Einleitung S. LX.

4) *Syntagma musicum* III, S. 24.

zeichnet und wie er sich insbesondere in den Werken der deutschen Instrumentalmusik vom 17.—19. Jahrhundert immer von neuem offenbart. Mit Recht ist darauf hingewiesen worden, wie dieser ruhige, breite und gehaltene, würdevolle Paduanenton im Anfang von Wagner's Meistersinger-Vorspiel merkwürdig getreu auflebt[1]).

Besonders hervorragende Meisterstücke dieser Paduanenkunst sind die Nr. VII P.S. 109ff., VIII P.S. 115ff., XIV P.S. 153ff, XV P.S. 150ff. und XVI P.S. 165ff. Was für herrliche, majestätische Akkordreihen treten uns doch in den Nummern XIV, XVI und XX entgegen! Vielleicht haben unserem Künstler bei Nr. XVI die Akkordfolgen Haßler's im Schlußsatze der *Intrada Sexta* (Lustgarten Nr. 45) vorgeschwebt. Allein hier, wie bei allen übrigen Paduanen erkennt man wieder die Fortbildung des Stiles des älteren Meisters durch den jüngeren. Haßler's Intraden Nr. 41 und 44 sind zweisätzig, bei seinen unmittelbaren Nachfolger, wie Hausmann und Moller, finden wir zuweilen, bei Schein stets die Dreisätzigkeit, die sich bei letzterem zur Anzahl von 4, 5 und 6 Sätzen steigert. Die größere Sätzezahl wird dann allerdings durch den $^3/_2$ Takt veranlaßt, der in meist nur wenigen Takten von einem $^4/_4$ Takt zum anderen überleitet, eine Häufigkeit des rhythmischen Wechsels, die als deutsche Eigenart einen neuen Beweis für den Zusammenhang der deutschen Orchestersuite mit der älteren Gesangsmusik erbringt[2]).

Als ein besonderes Kennzeichen des dem *Banchetto* Schein's innewohnenden Kunstwertes betrachte man die innere Einheit, die z. B. in Nr. VIII P.S. 109ff. und Nr. XIV P.S. 153ff. die einzelnen Paduanen umschließt. Das ganze erstgenannte Stück durchzieht ostinato-artig ein nur aus vier Takten bestehendes Motiv. Es sind allemal drei Longae und eine Brevis, die im Wechselverhältnisse von Tonika und Dominante, im Basse dem ganzen Tonstücke eine feste, harmonische Unterlage geben Ähnlich ist Nr. XIV gebaut, wo ebenfalls ein kurzes Motiv von vier Tönen als Orgelpunkt in der Oberstimme, umrankt von dem zartesten, polyphonen Gewebe der unteren Stimmen, dahinzieht. Hugo Leichtentritt, der in seiner verdienstlichen Sammlung »Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten«[3]) Schein den frühesten Klassiker dieser mehrstimmigen Instrumentalmusik in Deutschland nennt, weist auch bei Erläuterung des musikalischen Gehaltes dieser Paduane auf S. 45, (103) darauf hin, daß dieses Werk »voll Feinheiten des Satzes ist, wie sie nur ein Meister des polyphonen Stils beherrscht« und bemerkt mit Recht, daß zu den dreimal wiederholten Ostinatomotiv von 14 Takten die anderen Stimmen jedesmal ganz verschieden gesetzt sind. »Rhythmisch besonders fein

1) H. Kretzschmar, a. a. O. S. 16.
2) Vgl. oben S. 3.
3) Berlin, 1907, Bard, Marquardt & Co.

wirken im Mittelteil der $^3/_4$ Takt des Basses gegen $^4/_4$ in den Oberstimmen«. Hier sehen wir also eins der charakteristischsten Ausdrucksmittel der alten Vokalkunst, den *Cantus firmus*, in einem neuen, instrumentalen Gewande wieder aufleben in einer für die Weiterentwicklung der vokalinstrumentalen Kunst höchst bedeutsamen Wiedergeburt.

II. Seit dem Auftreten der Paduane pflegte man diesem Reihentanze die Galliarde als Nachtanz folgen zu lassen, eine Zusammenstellung, die man durch den Ausdruck »Paduane mit darauff gehöriger Galliarde« kennzeichnete[1]).

Die größere Reife der Meisterschaft, den Venuskränzleingalliarden gegenüber, bezeugen die des *Banchetto Musicale*, bei wesentlich formeller Übereinstimmung des Baues, die aber die Symmetrie einzelner Satzglieder schärfer hervortreten läßt, durch eine reichere und gewähltere Harmonik, worin sich Schein in diesen späteren Galliarden wieder als formvertiefender, deutscher Künstler erweist. Auch hier ist wiederum auf die Intraden *Septima* und *Octava* Nr. 56 und 57 des Lustgartens Haßler's hinzuweisen. Diese sind im Dreitakt gesetzt und ähneln viel mehr in melodischer Beziehung den Schein'schen Galliarden, als der Tanzform, nach der sie benannt sind. Auch hier also wiederum in Fluß begriffene Gestaltung der instrumentalen Form! Auch in fast allen der Schein'schen Galliarden erfreut Wohllaut der Melodie (Nr. V P. S. 98 und Nr. VI P. S. 105/106), formelle Glätte und Rundung, Feinheit des musikalischen Satzes. Auch hier finden wiederholt kontrapunktische Künste der zurückliegenden Vokalperiode in der Instrumentalmusik Anwendung. Siehe die kanonischen Führungen der Oberstimmen Nr. II P. S. 76 und 78 und Nr. XII P. S. 141, Teil 2, und Nr. XVI P. S. 166.

III. Wir wenden uns zur dritten Tanzform des *Banch. Mus.*, der Courente. Diese hat eine doppelte, nach beiden Richtungen hin von einander unabhängige Entwickelung erfahren, in Frankreich als Courante, in Italien als Corrente. Die französische Form bewegte sich vorwiegend in punktierten Noten. Ihr war der Auftakt und die Umkehr des Rhythmus im Tripeltakt eigentümlich, wiederum ähnlich der des älteren deutschen Liedes, der wir in dem Venuskränzlein[2]) begegneten. An den Teilschlüssen und auch an anderen Stellen wird der Akzent auf die Arsis gerückt, wodurch folgende, rhythmische Figur entsteht:



Diese Akzentrückung war übrigens auch schon der Galliarde des 16. Jahrhunderts durchaus geläufig, kommt aber dort, wie noch in den Courenten

1) S. oben S. 66.
2) S. oben S. 8.

des Valerius Otto (1611), mit schwarzer Hemiolennotierung vor, während wir bei Schein schon die moderne Notation in weißen Noten antreffen. Der italienischen *Corrente* war dagegen das Laufwerk eigentümlich, davon diese Tanzform auch ihren Namen erhielt und worin sich auch mit leichter Mühe das feurige Temperament des Südländers wieder erkennen läßt. Diesen Unterschied zwischen Courente und Corrente zum ersten Male klargestellt zu haben, ist das Verdienst Gustav Nottebohm's[1]).

Zu Schein's Zeit finden wir die beiden Formen noch unvermittelt nebeneinander. Einen deutlichen Beweis davon liefert Johann Staden's »Venus-Kräntzlein« von 1610, der die italienische und französische Form unmittelbar nebeneinander stellt[2]). Während aber Samuel Scheidt in der *Tabulatura Nova* von 1624[3]), die italienische Form bevorzugt, sind die sämtlichen Schein'schen Courenten im *Banch. Mus.* dem französischen Typus nachgebildet. Italienisches! Laufwerk tritt zwar auch, allein nur in ganz beschränktem Maße, auf. In den Courenten Joh. Staden's zeigt sich eine Entwicklung von der französischen zur französisch-italienischen Mischform[4]). Schein weist der Courente in der von ihm gewählten, fünfsätzigen Partienform den Mittelplatz zu. Eine spätere Zeit verlegte diesen hinter die Allemande, die jener als Vorbereitung diente. Die einzelnen Courenten gliedern sich in drei, seltener in zwei Sätze.

Alle musikalischen Vorzüge, die wir bei den Galliarden des *Banch. Mus.* zu rühmen hatten, gelten den Courenten gegenüber in erhöhtem Maße. Von reicher Harmoniefülle unterstützt, fließen die feinen, melodischen Linien dahin. Manche Courente will uns an die späteren Giguen gemahnen. Auch hier sehen wir ausländische Form von deutschem Geiste innerlichst durchdrungen. Die entzückende Anmut des Mozart'schen *Don Giovanni-Menuettos* glauben wir in diesen Weisen mehr als anderthalb Jahrhunderte zuvor zu vernehmen, auch weiche Händel'sche Harmonienfolgen, so die Sextengänge des Messiasarie: »Er weidet seine Heerde«, Nr. XVI P. S. 169, Abschn. III, Takt 3, und Bach'sche innige, melodische Wendungen, z. B. Nr. XX P.S. 195, Abschn. II, Takt 2 klingen mit ahnungsvoller Deutlichkeit voraus. So neigen sich hier, in diesen unscheinbaren kleinen Gebilden, allenthalben die zarten Knospen uns zu, die dereinst zu voller Blüte sich entfalten sollten! Durch frische

---

1) Vgl. dessen Abhandlungen über die »Anfänge der Klaviersuite« in der Wiener Monatsschrift für Theater und Musik, Jahrg. I, 1855, S. 475. Freundliche Vermittlung des Herrn Geheimrat Dr. Prieger in Bonn.

2) Vgl. Böhme a. a. O., Notenbeil. Nr. 180, 181.

3) Neuausgabe von M. Seiffert, Denkmäler deutscher Tonkunst, Erster Band (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1892). Nr. 8 und 9.

4) Schmitz a. a. O., siebenter Jahrg., Einleitung, S. LIX/LX.

Erfindung und gesunden Humor besonders hervorragend, seien folgende Courenten genannt: Nr. II PS. 71; Nr. III P.S. 84/85; Nr. VI P.S. 106/7; Nr. VII P.S. 113; Nr. IX P.S. 125/26; Nr. X P.S. 131; Nr. XII P.S. 143/44; Nr. XV P.S. 162/63; Nr. XVII P.S. 175; Nr. XVIII P.S. 182/83; Nr. XIX P.S. 189 Nr. XX P.S. 195/96.

IV. V. Wir wenden uns nun den beiden letzten Bestandteilen der Schein'schen Partie zu, der *Allemande* und *Tripla*. Erstere bildet eines der wichtigsten Glieder in der Kette der Schein'schen Instrumentalstücke, denn, soweit bisher bekannt, tritt uns die Allemande als selbständige Instumentaltanzform, im Rahmen der fünfteiligen, deutschen Tanzsammlungen des 17. Jahrhunderts zum ersten Male hier in dem *Banch. Mus.* Schein's entgegen. Tob. Norlind[1] behauptet irrtümlich, daß die Allemande bei Schein weggelassen worden sei; trotzdem führt er sie auf der übernächsten Seite (186) in der Zusammenstellung der Tanzformen Scheins mit auf. Die Allemande findet sich bereits in einer stattlichen Anzahl von Exemplaren zwei- bis viersätziger Tanzfolgen im 16. und 17. Jahrhundert vor[2]. Wahrscheinlich hat der Schöpfer des *Banch. Mus.* die Bezeichnung Allemande, als die neue Form des deutschen Reihentanzes; bloß auf das alte deutsche, in geraden Takten stehende Tanzlied, dem wir noch bei Haßler, z. B. Lustgarten Nr. XX und bei anderen zeitgenössischen Meistern begegnen und dem er eine rein instrumentale Behandlung zuteil werden ließ, übertragen. Es ist schon früher[3] darauf hingewiesen worden, daß der Umwandlungsprozeß vom gesungenen Tanzlied, z. B. der Galliarde, in den nur zum Aufspielen bei besonderen Gelegenheiten zur »Aufwartung« verwendeten Instrumentaltanz bei unserem Meister zum Abschluß gekommen ist. Die Übertragung des gesungenen deutschen Tanzes auf die bloß von Instrumenten gespielte Allemande ist eine neue Bestätigung dieser Tatsache. Dieselbe wird auch durch die der Allemande angehängte Tripla des weiteren bekräftigt. Denn diese erscheint als eine getreue, rein instrumentale Nachbildung des älteren deutschen Nachtanzes. In den deutschen Lauten- und Orgeltabulaturen des 16. Jahrhunderts wird sogar der zweite im ungeraden Takt stehende Teil dieses geradtaktigen, »deutschen Dantzes« durch eine beigefügte 3 als Tripla ausdrücklich bezeichnet[4].

Von besonderer Wichtigkeit ist die Tatsache, daß die Allemande, trotz ihres französischen Namens der einzige Bestandteil der Partie resp.

---

1) Zur Geschichte der Suite, Sammelbände der IMG. VII, 184.

2) Vgl. Norlind, a. a. O. S. 184. In dieser Aufzählung fehlen aber Pierre Phalèse's 4stimmige Tanzsammlung (1583), Matthaeus Reymann, *Chorea Germanica* (1598), sowie Melchior Frank, Deutscher Tanz (vgl. Riemann's Aufsatz, Musikbeilage zur »Sängerhalle« 1895, Nr. 8ff).

3) S. o. S. 63/64.

4) Vgl. Böhme, a. a. O. Bd. I, S. 122 und 123.

Suite ist, der aus einheimisch deutschem Boden entsproßte. Wir wissen, daß zu Anfang des 17. Jahrhunderts ältere Volksliedermelodien zu Instrumental-Variationen benutzt wurden, so die von Samuel Scheidt in der Tabulatura verarbeiteten Melodien: »Soll es sein« und »also geht's, also steht's[1]), die in dieser Form der Nachwelt erhalten blieben. Inwieweit etwa auch von Schein solche Liedermelodien seinen Allemanden zugrunde gelegt wurden, ist leider nicht nachweisbar. Eine große Anzahl der Allemandenmelodien haben jedenfalls einen volkstümlichen, sinnigen Zug[2]). In ihnen prägt sich denn auch diese Eigenart des deutschen Wesens deutlich aus[3]). Nach Prätorius[4]) heißt die Allemande »so viel, als ein deut Liedlein oder Täntzlein«. Darum wurde ihr auch später der erste Platz von den Deutschen in der Klaviersuite eingeräumt, die sie als eine Art Präludium eröffnete und die auf die Courente vorbereitete. Daß Schein ihr in seinem Werke erst die vierte Stelle anwies, hängt vermutlich damit zusammen, daß er sie der allbeliebten Paduane, Galliarde und Courante nicht voranstellen wollte. Wie die Stellung in der Tanzfolge, so ist auch ihr Stil von den Allemanden Bach's und Händel's durchaus abweichend. Hier herrscht polyphone Gebundenheit, bei Schein homophone Schlichtheit vor. Nur der innig-fromme, zuweilen schwermütige Grundton ist ihnen gemeinsam. Vielleicht ist die Behauptung berechtigt, daß die Schein'sche Allemande in der Gavotte Sebastian Bach's nachklingt (vgl. auch Georg Muffat's *Air* im *Florilegium Primum*[5]) und das liebliche *Air* von Händel)[6]). Letzteres weist, in seiner Verwendung als Thema mit Variationen, auch wiederum auf die Scheidt'schen Allemanden der *Tabulatura Nova* zurück.

Die Schein'schen Allemanden beginnen mit einem Auftakt und bestehen aus 2 oder 3 Teilen von ungleicher Ausdehnung. Die einfache, achttaktige Normalperiode liegt ihr meistenteils zugrunde, doch kommen auch kürzere, periodische Gliederungen vor. Die Stimmung und Stimmführung erinnert zuweilen an diejenige der Bach'schen vierstimmigen Choralbearbeitungen. Hatte sich doch der jugendliche Verfasser des Venuskränzleins bereits als ein Meister des mehrstimmigen Liedsatzes erwiesen. Auch hier sind folgende Allemanden von besonderer Gemüts-

1) A. a. O. Teil II. Nr. 10 und 11.

2) Vgl. z. B. Nr. XVIII P. S. 183/84.

3) Darum hat Bernhard Schneider (Heimatstimmen, in dreistimmiger Bearbeitung herausgegeben. Dresden 1903) mit Recht einer besonders frischen Allemande Nr. X (P. S. 132) ein prächtiges Vaterlandslied von Ernst Moritz Arndt: »Deutscher Trost« untergelegt (vgl. auch H. Riemann, Reigen und Tänze aus Kaiser Matthias' Zeit, für Pianoforte übertragen, Leipzig, F. Kistner).

4) *Syntagma* III, S. 24.

5) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Wien 1894, Bd. I, 2. Hälfte, S. 27, 28.

6) Bd. II der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft, S. 56.

innerlichkeit hervorzuheben: Nr. VIII P.S. 119; XI P.S. 138/39; XIII P.S. 150/51; XV P.S. 163; XVII P.S. 177; XVIII P.S. 183/84; XIX P. S. 190.

Das vorletzte Stück des *Banch. Mus.* ist eine 4stimmige Intrade (Nr. XXI P.S. 18ff.), bestehend aus 3 Sätzen, von denen die beiden ersten den geraden Takt aufweisen, der letzte die Taktart dreimal wechselt ($^3/_2$, C, $^3/_2$, C). Das Stück ist in dem Mischcharakter von Intrade und Paduane geschrieben, wie wir ihm in den Haßler'schen Intraden begegnen; sonst ist nur noch die hier bezeichnete Instrumentation Zinck, Viglin, Flödt[1] (XXV), der Echoeffekt im zweiten Teile und die wirkungsvolle Steigerung hervorzuheben, die die Durchführung eines Motives am Ende dieses Teiles erfährt. (P.S. 199).

Das letzte Stück des *Banch. Mus.*, eine einzelne Paduane, (Nr. XXII P.S. 201) ist bereits oben im Zusammenhang mit den anderen Exemplaren dieser Kunstgattung behandelt worden, doch ist noch einmal später bei Besprechung der Instrumentation auf sie zurückzukommen.
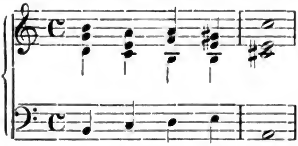
Für die Gesamtbeurteilung des *Banch. Mus.*, ist noch folgendes hervorzuheben:

1. Die Tonart ist innerhalb jeder einzelnen Partie des ganzen Werkes die gleiche. Auch das *Banch. Mus.* kennzeichnet sich als echtes Übergangswerk aus dem alten in das neuere Tonsystem. Die Kirchentonarten liegen auch hier noch zu Grunde und zwar siebenmal dorisch (I, II, IX, X, XI, XII, XXII), einmal dorisch-transponiert (XIII), sechsmal äolisch (III, VI, VII, XVI, XVII, XXI), viermal mixolydisch (IV, V, XIV, XV), zweimal ionisch (VIII, XVIII), einmal ionisch-transponiert (XIX). Andererseits erscheint auch schon das spätere Modulationsprinzip des Wechsels von Tonika und Dominante, resp. Paralleltonart, in den Abschnitten der einzelnen Tanzstücke voll entwickelt. Die Chromatik verwischt auch hier die Reinheit der älteren Diatonik, doch wird von ihr im ganzen nur ein mäßiger Gebrauch gemacht. Auch haben wir in diesem Werke noch ein besonders bemerkenswertes Übergangsbeispiel, eine völlige Durchbrechung der alten, tonischen Anschauung vor uns. In Nr. XX P.S. 192ff. ist nämlich bei den Schlüsseln der Stimmen ein Kreuz vorgezeichnet. Hier tritt uns zum ersten Male bei Schein eine bewußte Anwendung der späteren, harmonischen e-moll-Tonleiter entgegen und wirft auf die Art und Weise, wie dieser Übergang vor sich gegangen ist, ein helles Licht. Ein beredtes Zeugnis, wie sich die Entwicklung in der Kunst nach dem Gesetz innerer Notwendig-

1) Darüber vgl. die Besprechung der Instrumentation des ganzen Werkes, S. 98.

keit vollzieht. — Auch die im *Banch. Mus.* wiederkehrenden dur-Schlüsse weisen wiederum auf den modernen Künstler.

2. Die Harmonik des *Banch. Mus.* greift deutlich auf das Haßler'sche Vorbild im »Lustgarten« zurück. Schlußbildungen, wie die nachstehende, mittels des Septimenakkordes der zweiten Stufe der Leiter in der Quint-Sextlage, kehren auch hier oft wieder.

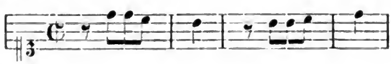


(P. S. 170[1])

Aber auch auf diesem Gebiete erweist sich die fortbildende Kraft des jüngern Meisters als wirksam. So dürfte der als Durchgangsharmonie gebrauchte Terz-Quart-Sext-Akkord in der Allemande Nr. V P. S. 100 Abschn. III, vorletzter Takt, in früheren Werken wohl noch nicht aufzufinden sein. Dagegen finden sich die Sextakkordfolgen, auf deren Ähnlichkeit mit einer Messiasarie oben S. 87 hingewiesen wurde und deren wohllautende Weichheit bei Schein öfter wiederkehrt, auch schon im Lustgarten Haßler's: *Nona Intrada* Nr. 48, Teil I, Abschn. I. Von Vorhalten und schönen Bindungen wird öfters in wirkungsvollster Weise Gebrauch gemacht[2]. Unebenheiten des Tonsatzes, wie offene und verdeckte Quintenfolgen, unterliegen der wiederholt angedeuteten, milderen Beurteilung.

3. In Beziehung auf die Rhythmik ist hier zunächst auf die Wiederkehr des bekannten -Motivs, das uns in der Canzone *Corallarium*[3], schon begegnet war[4], hinzuweisen, ferner auf zwei Figuren aufmerksam zu machen, die im *Banch. Mus.* zum ersten Male auftreten und in den späteren Werken Scheins eine hervorragende Rolle zu spielen bestimmt waren. Es ist

a) Die sich schon bei Haßler (Lustgarten, *Quinta Intrada* 2. Teil) vorfindende Figur.



P. S. 110 und 115/16. b) Ebenda S. 111:

1) Vgl. den »Deutschen Tanz Melchior Frank's 1604 in der Beilage der Sängerhalle« a. a. O. S. 6.

2) Vgl. Paduane Nr. VIII, S. 115. X, P. S. 128/29.

3) S. Venuskränzlein, P. S. 60.

1) S. auch H. L. Hassler *Amoenitatum hortulus*, Anno 1622, Monatsh. f. Mus.-Gesch. VI (1874), Tänze des XV. bis XVII. Jahrhunderts, S. 121.

 usw.

Diese letztere Figur ist eine instrumentale Nachahmung einer italienischen Gesangsfigur, der sogen. *exclamatio con ribattuta di gola*[1]) und kommt in den Werken G. Gabrieli's und Cl. Monteverdi's u. a. zeitgenössischer, italienischer Meister häufig vor[2]). Der deutsche Theoretiker Andreas Herbst definiert in seiner »*Musica moderna*« von 1653, (Singen und Verzierungen beim Gesang mit Beispielen aus den »fürnehmbsten Italienischen Autoribus« im 17. Jahrhundert)[3]) die exclamatio folgendermaßen: »Sie ist das rechte Mittel die affectus zu movieren, so mit Erhebung der Stimme geschehen muß« usw. Gewiß nahm der deutsche Meister diese hüpfende Gesangsfigur, der wir auch schon einmal, in Scheins Jugendwerke, dem Venuskränzlein[4]), begegneten, nicht willkürlich in sein Instrumentalwerk auf, sondern es war ihm um das rechte Ausdrucksmittel, die »affectus zu movieren«, dabei zu tun. Und gerade diese siebente Paduane[5]), in der Schein seine Figuren wiederholt zur Anwendung bringt, durchzittert eine tief leidenschaftliche Bewegung. Es liegt etwas von modern romantischer Schwermut über ihr ausgebreitet. Es ist ein Stück musikalischer Seelenmalerei, worin der Künstler uns nachfühlen läßt, daß ein persönlicher Schmerz in diesen Tönen nach Ausdruck ringt. Diese Stimmung wird durch die unablässige Durcharbeitung der obigen rhythmischen Motive treffend charakterisiert und auch die langgezogenen Haltetöne, die wir oben S. 86 als *Cantus firmus* wieder erkannten, tragen zur Einheit der das Stück beherrschenden Grundstimmung wesentlich bei. So gewinnt auch der auf die Instrumentalmusik übertragene *Cantus firmus* noch psychologische Bedeutung. Diese musikalische Schilderung findet ihren ergreifenden Abschluß in einer herben Dissonanz, einer übermäßigen Quinte, von deren Höhe jener zweite Rhythmus in Terzen und Sexten jäh abstürzend, das zuckende Weh des Herzens zuletzt noch einmal in einer schneidenden Sekunde, widertönt. Läßt uns hier nicht die rege Phantasie des Tondichters einen Ton der neuen Zeit an unser Ohr klingen; ein Stück echter deutscher Romantik schon im 17. Jahrhundert? Wahrlich in diesem elegisch sehnsüchtigen und doch zugleich leidenschaftlich fortreißenden Tonstück haben wir einen Ahnherrn der Schumann'schen Romanze der *d*-moll

1) Vgl. o. S. 25.

2) v. Winterfeld: Gabrieli und sein Zeitalter, Bd. III S. 131, und Kiesewetter: Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges etc., S. 103.

3) M. f. M. XI S. 165.

4) S. o. S. 5.

5) P. S. 109 ff.

Symphonie vor uns[1])! Wie hat es auf der anderen Seite unser Meister verstanden, die rhythmisch reizvollsten Wirkungen hervorzubringen in den sich antwortenden Stimmenpaaren am Schlusse der XV. Paduane P. S. 161. Klingt die Verarbeitung des rhythmischen Motives,



dessen Notenwerte sich dann um die Hälfte verkürzen, nicht wie Liebesgeflüster und süßer Nachtigallensang? Dürfen wir bei diesen holden Tönen nicht des jungen Eheglückes eingedenk sein, das ihrem Meister damals eben erst in dem »liebseligen Ehestande« zu Weimar erblüht war[2])?

Über die Instrumentation des *Banch. Mus.* sei folgendes bemerkt. Schein selbst hat uns einen deutlichen Hinweis gegeben. Auf dem Titelblatte des Werkes sagt er: ».... auff allerley Instrumenten bevoraus auff Violen, nicht ohne sonderbahre gratia, lieblich vnd lustig zu gebrauchen.« Der Zusatz: bevoraus auff Violen, kommt auf den Titelblättern zeitgenössischer Werke häufig vor[3]) und wird für die moderne Instrumentation maßgebend sein müssen. Indem im allgemeinen auf das oben über die Instrumentierung der Orchesterstücke des Venuskränzleins Gesagte verwiesen werden muß[4]), ist hier nur hervorzuheben, daß die beiden Oberstimmen, *Cantus* und *Quinta vox*, den Violinen zufällt. Demnach mußte auch der für diese Instrumente nicht mehr gebräuchliche *C*-Schlüssel im Sinne der praktischen Wiederbelebung des *Banchetto musicale* in den Violinschlüssel verwandelt werden, während die im Altschlüssel notierten Mittelstimmen, Altus und Tenor, den Bratschen zufallen und die Violoncelle und Bässe, letztere in der tieferen Oktave, die unterste Stimme zu übernehmen haben. Daß indes die Bezeichnung »bevoraus« auf Violen auch noch andere orchestrale Klangmischungen zuläßt, ersehen wir aus der Vorschrift für die Besetzung der Intrade Nr. XXI, P. S. 198, für die eine direkte Vorschrift Schein's uns erhalten ist, nämlich: »Zink, Viglin, Flödt, für die 3 Oberstimmen, während die instrumentale Vorschrift für die unterste Stimme beim Originaldruck leider ausgelassen ist. Der ganz unbräuchlich gewordene Sub-Baßschlüssel der Originals (auf der 5. Linie) ist hier in dem gewöhnlichen Baßschlüssel notiert worden. Auch die letzte Paduane Nr. XXII, P. S.

---

1) Vgl. auch R. Schumann, »Bilder aus Osten«, das bmoll-Stück.
2) Biographie S. 20.
3) »Sonderlich für Violen« (d. h. Streicher) lautet die Vorschrift bei Joh. Staden, Schmitz, a. a. O., siebenter Jahrgang. Einleitung, S. LVIII/LIX. Vgl. auch Böhme a. a. O. Bd. I, S. 258.
4) S. 75/76.

201 gibt uns einen direkten Anhalt, sie trägt die Überschrift: »4 Krummhorn«, woraus ersichtlich ist, daß es dem Tonmeister auf eine gewisse Mannigfaltigkeit und Abwechslung in der Zusammensetzung des Instrumentalkörpers ankam [1]).

Zum Schluß noch ein Wort über die Verwendung der Musik des *Banchetto musicale* im Musikleben der Gegenwart. Aus der Vorrede Schein's erkennen wir, daß er dieses Werk zu »ziemlicher ergötzlichkeit bey ehrlichen Zusammenkünfften« bestimmt hat. Es ist eben echte festliche Bankettmusik, die uns in diesem Werke die sinnige und liebenswürdige Fröhlichkeit des deutschen Bürgertums zu Anfang des 17. Jahrhunderts widerspiegelt. Daß indessen solche ernste Feiertagsstimmung atmende Stücke, wie viele Paduanen und Allemanden auch in der Kirche eine würdige Stätte noch heutzutage finden würden, dafür könnten wir das Zeugnis des Praetorius anführen, der solche Aufführungen zwischen zwei geistlichen Gesängen für wohlangebracht hält [2]). Waren sich doch Schein und seine Zeitgenossen des hohen Wertes ihrer Kunst vollauf bewußt. Es ist rührend und bewunderungswürdig zugleich, wenn wir in der Vorrede zum *Banch.* lesen: »Es ist die edle Kunst der Musik heut »zu tage nechst der Gnaden Gottes durch nachsinniges vnd fleißiges ex»coliren vornehmer Kunstmeister beydes frembder vnd auch Teudscher »Nation zu solcher Excellenz vnd Hoheit gestiegen, daß man zweiffeln »muß, ob dieselbe höher gelangen und kommen möge...«

Aus der Beurteilung des Kunstwertes des *Banchetto musicale* wird zu entnehmen sein, daß wir es als ein »Hauptwerk der deutschen Hausmusik des frühesten Klassikers dieser mehrstimmigen Instrumentalmusik«, als [3]) eine der glänzendsten Leistungen der deutschen Instrumentalmusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bewundern dürfen, deren künstlerische Wiedererweckung der wachsenden wissenschaftlichen Erkenntnis der Bedeutung des angehenden 17. Jahrhunderts für die Entwicklung der Instrumentalmusik entsprechend, als eine würdige Aufgabe der Gegenwart erkannt werden möge.

---

1) Bei der Aufführung dieser Paduanen im Hoftheaterkonzert zu Altenburg am 6. Januar 1903 unter Leitung des Herrn Hofkapellmeister Göhler wurden die »4 Krummhorn« durch moderne Waldhörner ersetzt, desgleichen im Münsterkonzert zu Basel, ge'egentlich des II. Kongresses der IMG. in Basel, am 25. September 1906.

2) An dieser Stelle, in der Thomaskirche zu Leipzig, wurden denn auch die genannte Paduane für Waldhörner und 2 Allemanden und Triplen für Streichorchester vom Riedelverein zur Feier seines 50jährigen Jubiläums am 8. Mai 1904 von Herrn Dr. Göhler zu ausdrucksvollster Wirkung gebracht.

3) Vgl. H. Riemann, a. a. O. »Sängerhalle« 1895. Nr. 8. S. 86.

4) Leichtentritt, a. a. O. S. 45/46.

Namen- und Sachregister.